دراسات فى المسرح

د. إبراهيم عوض

١٤١٩هـ - ١٩٩٨م

مكتبة زهراء الشرق
١١٦ محمد فريد - القاهرة

دراسات فى المسرح

دراسات فى المسرح

د. إبراهيم عوض

١٤١٩هـ - ١٩٩٨م

مكتبة زهراء الشرق
١١٦ محمد فريد - القاهرة

مقدمة

تضم الصفحات التالية سبعة فصولٍ يتناول كل فصل من الستة الأخيرة منها إحدى المسرحيات المصرية بالعرض والتحليل والنقد . وقد حرصتُ على أن تمثّل هذه المسرحياتُ الستُّ المسرحَ المصرى على مدار تاريخه الطويل ، فاخترت مسرحيتين شعريتين : إحداهما منظومةٌ على الطريقة التقليدية ، وهى مسرحية « عنترة » لأمير الشعراء أحمد شوقى ، والأخرى مصبوبة فى قالب الشعر الجديد ، وهى مسرحية « مسافر ليل » لصلاح عبد الصبور . أما المسرحيات النثرية الأربع فقد جعلتها قسمين : الأول بالفصحى ، ويضم مسرحيتَىْ « سرّ الحاكم بأمر الله » لعلى أحمد باكثير و « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم . والثانى بالعامية ، ويضم مسرحيتَىْ «الزهرة والجنزير» لمحمد سلماوى ، و « مسروقات » لهشام السلامونى . كما حرصت على أن يكون بعض هذه المسرحيات مأساويا ، وبعضها ملهاويا ، وواحدة منها عبثية ، وأخرى مونودراما .

أما الفصل الأول فقد خصصته لمناقشة الأسباب التى حالت بين العرب القدماء ومعرفة فن المسرح . وقد عرضتُ فيه

النظريات المختلفة التى حاول أصحابها بها تعليل هذه الظاهرة وناقشتُها مناقشة مفصلة ثم أتبعتُ ذلك بذكر ما عنّ لى من العوامل التى يغلب على ظنى أنها هى المسؤولة عن تلك الظاهرة . والله الموفق .

لماذا لم يعرف العرب القدماء المسرح ؟

فى كتابه « الإسلام والمسرح » يتساءل الباحث التونسى محمد عزيزة عن الأسباب التى نهضت حائلاً بين المسلمين ومعرفة الفن المسرحى ، وفى الجواب عن هذا التساؤل يستعرض التعليلات التى قدمها عدد من الباحثين العرب ، ولكنه يبدى عدم اقتناعه بها . ثم يُثَنّى بطرح السؤال التالى : « كيف يظهر المسرح فى حضارة ما ؟ » ، والجواب عنده هو أنه لا بد من الإيمان بالحرية الإنسانية أساسِ الصراع ، الذى لايمكن قيام مسرح بدونه حسبما تدل عليه التجربة الإغريقية . والصراع عنده إما صراع عمودى ، وهو صراع بين الإرادة البشرية والإرادة الإلهية ، وإما صراع أفقى بين الفرد والكيان الاجتماعى المفروض عليه ، وإما صراع ديناميكى ، أى الصراع بين العفوية البشرية والقَدَر ، وإما صراع داخلى ، أى صراع المتناقضات داخل نفس الفرد (١) .

وينتقل الأستاذ عزيزة للبحث عما إذا كان « يستطيع الرجل المسلم حسب حضارته ودينه أن يحيا واحدة من هذه الحالات

(١) انظر محمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ترجمة د. رفيق الصبان / سلسلة «المكتبة الثقافية » (عدد ٤٥٥) / ١٩٩٠م / ٩ ـ ٢١ .

الصراعية الأربع وأن يكتشف إمكانيات اللغة المسرحية » .

فأما بالنسبة للنوع الأول من أنواع الصراع المذكورة فيؤكد الباحث أنه غير متصوَّر على الإطلاق ، إذ ليس فى الإسلام إرادتان: إرادة للبشر وإرادة للخالق . وهو يستشهد على ذلك بأقوال بعض المستشرقين الذين يؤكدون أن الإسلام لايعترف للبشر بإرادة مستقلة ، إذ هم مجرد دُمًى يحرك الله خيوطها كيفما يشاء كما هو الحال فى مسرح العرائس . بل إن المسلم التقليدى يهرب من الكثير من العذاب والألم ومن مواجهة الكثير من المشاكل راتعاً فى بحبوحة من سعادة التوافق مع نظام الكون [١] .

ونفس الشيء ينطبق على النوع الثانى من الصراع ، فالمسلم عنده لايقدر على مواجهة مدينته وقوانينها وإلا عُدَّ كافراً [٢]. وحتى لو حدثت هذه المواجهة فإنها تظل منحصرة فى نطاق التمرد الفردى ، الذى يمكن أن يمنحنا شعراء غنائيين لاكتّاباً مسرحيين [٣]. وهو هنا أيضاً إنما يتكيء على آراء المستشرقين الذين ينبغى أن تُؤْخَذ أقوالهم بحذَر .

(١) المرجع السابق / ٢٢ ـ ٢٧ .
(٢) المقصود بالمدينة هنا المجتمع .
(٣) السابق / ٢٧ ـ ٢٩ .

أما النوع الثالث من الصراع فإنه يحتاج إلى أن يكون شعورنا بالتاريخ شعورا دراميا ، على حين أن التاريخ من وجهة النظر الإسلامية ليس دراميا بل دوريًا وأسطوريا ، فإن الله منذ زمن بعيد قد عقد ميثاقا مع المؤمنين أن يؤمنوا بأنه هو ربهم الأعلى ، وكانت استجابتهم لذلك فرحةً ونشوة ، وبين كل حين وآخر يظهر نبى أو رسول ليذكّر الناس بهذا الميثاق . وعند المسلم فإن كل ما يحدث هو أمر مكتوب ، أى محتوم ، لكن الحتمية هنا حتمية متفائلة ، إذ إن كل ما هو مكتوب لم يُكتَب إلا لسبب عادل مهما بدا لنا للوهلة الأولى على خلاف ذلك . أى أن العالَم فى نظر المسلم يقوم على الانسجام التام ، ومن ثم لا يعرف المسلم التناقضات ولا الصراعات (١) .

وبهذا نصل إلى النوع الرابع والأخير من أنواع الصراع التى ذكرها الباحث . وهو يؤكد أنه ، بانتفاء الإرادة الإنسانية فى العقيدة الإسلامية التقليدية وذوبان المسلم فى الجماعة وتصوره اللادرامى للتاريخ ، تنتفى الفردية لدى المسلم ، وبانتفائها يستحيل حدوث أى صراع داخلى (٢) .

---

(١) السابق / ٢٩ ـ ٣١ .

(٢) السابق / ٣٢ .

والحقيقة أن عزيزة قد سَبَقَ إلى القول بأن العقيدة الإسلامية تتعارض مع الفن المسرحى للأسباب التى ذكرها ، فقد كتب الناقد الفرنسى چورچ ألبير آستر فى ١٩٥٢م قائلا : « إن الدراما الحقة، والتراچيديا على وجه الخصوص ، تبدو على جانب من التعارض مع روح العقيدة الإسلامية . ذلك أنها تقتضى وجود مبدإ ثورى على نحو من الأنحاء ، كما أنها تبتعد عن العقيدة الدينية بعداً ما. وحين يصطدم الإنسان بالقَدَر يتجدد فى نفسه الأمل بأنه ربما سنحت فرصة لتغيير قَدَر محتوم بفعل من أفعالِ الإرادة الحرة (التراچيديا الحقة تنبع من الدين ، ولكنها لاتزدهر حتى توضع المقدسات نفسها موضع الشك والسؤال ...) . جوهر الدين الإسلامى فى التسليم والاستسلام . والنزعة الإنسانية العقيمة التى ينطوى عليها تقابلها نزعة الرضا والإذعان لمشيئة عالية . ومن ثم لم يتلاءم العنصر التراچيدى مع روح هذه العقيدة »(١) .

فأما بالنسبة للصراع الأول فمن غير المتصوَّر أن يفكر المسلم فى أن يدخل فى صراع مع الله سبحانه ، وإلا لما كان مسلماً .

---

(١) من المقتطفات التى ترجمها الحكيم من كلام نقاد مسرحياته المترجمة ، والتى ألحقها بمسرحية « السلطان الحائر » / مكتبة الآداب / ١٩٧٦م / ١٨٧ ـ ١٨٨.

ومع ذلك فمن الممكن أن يقيم المسرحى الإسلامى عمله الفنى على الصراع بين الشيطان والله أو تمرّد الكافر على ربه . وقد صور القرآن الكريم صراعات كهذه فى بعض قصصه . صحيح أن الإرادة الإنسانية لا تنفصل عن الإرادة الإلهية ، لكن شاءت إرادةُ المولى جلّ وعزّ وحكمتُه أن يتمتع البشر بقدر من الحرية واستقلال الإرادة ، وإلاّ لما كان هناك عصيان أو عصاة ولا كفر أو كفار . إن الله سبحانه وتعالى كثيرا ما يأمر عباده بأشياء وينهاهم عن أشياء ، ثم هم رغم ذلك يتصرفون على خلاف ما يريده منهم : إما عامدين وإما عن سهو أو ضعف . وفى هذه الخانة الأخيرة يدخل المؤمنون بسهولة بالغة دون أن يقدح هذا فى عقيدتهم : فمثلا فى غزوة أُحُد نَجِدُ أنه صلى الله عليه وسلم قد أمر الرماةَ المؤمنين أن يلزموا أماكنهم خلف إخوانهم المقاتلين لا يبرحونها مهما تكن الظروف ، سواء كُتِب النصر للمسلمين أو دارت الدائرة عليهم . لكنهم ما إن رأوا النصر وشاهدوا المقاتلين يبدأون جمع الغنائم من جيش الكفار المهزوم المنسحب حتى نَسُوا أوامره عليه السلام واندفعوا يجمعون الغنائم مع الجامعين ، مما كان من أثره أن تحولت المعركة لمصلحة الكفار ووقعت الهزيمة القاسية بالمسلمين واستُشْهِد منهم حمزة ذلك الاستشهادَ المأساوىّ المشهور . فها نحن

أولاء أمام صراع بين أوامر الرسول الذى يمثل السماء وبين الضعف البشرى الذى لم يستطع أولئك النفر من الصحابة أن يصمدوا له . وذلك الصراع وما ترتب عليه من آثار ، وبخاصة تلك الآثار النفسية التى لابد أن تكون قد حاقت بنفوس المتسببين فى تلك الهزيمة النكراء ، يمكن أن يكون مدار عمل مسرحى ناجح. وهذا يصدق أيضا على قصة الذين تخلفوا عن غزوة تبوك والانعكاسات التى جرّها ذلك التخلف على علاقاتهم بزوجاتهم وسائر أفراد المجتمع اليثربى ، بل وهرقل أيضا الذى أرسل إلى بعضهم يعرض عليه ترك الرسول واللحاق به واعداً إياه بألوان الحفاوة والترحيب والإكرام .

أما الصراع داخل المجتمع الإسلامى فإنه لم يتوقف يوماً : ففى عصر الرسول كان هناك صراعات بين المسلمين واليهود ، وصراعات بين المسلمين والمنافقين . وغِبَّ وفاته ﷺ تفجر صراع من لون آخر بين الأنصار والمهاجرين ، وإن لم يستمر طويلاً . وفى عهد عثمان ثار صراع عاتٍ رهيب بين الثوار وبين عثمان انتهى بقتله رضوان الله عليه . وفى عهد علىّ كان هناك صراع بينه وبين معاوية وأنصاره من جهة ، وبينه وبين الخوارج من الجهة الأخرى . وفى عهد الأمويين كيف يمكن أن ننسى الصراع بين

يزيد والحسين رضى الله عنه ، أو بين عبد الملك والزبيريين ، أو بين الأمويين والعباسيين ؟ وكذلك كيف ننسى ثورات بابك الخرّمى والمقنّع الخراسانى والزنج والقرامطة .... إلخ فى العصر العباسى؟ ولا يهمنا هنا أيتحول المتمردون بتمردهم على الحكومة والمجتمع إلى كفار أم يبقون رغم تمردهم مسلمين . لايهمنا ذلك لأننا هنا لسنا بصدد فتوى فقهية بل بصدد عمل مسرحى . وها هى ذى عناصر الصراع الدرامى متوفرة فى مثل هذه الموضوعات التى يمكن أن تُتَنَاول كما هى أو يُكْتَفَى باستلهامها .

أما بالنسبة إلى النوع الثالث من الصراع فإن القول بأن الله ، حسبما جاء فى القرآن ، قد عقد ميثاقاً مع المؤمنين وأنهم قد تلقّوا هذا الميثاق بفرحة وحبور هو كلام غير دقيق ، إذ إن هذا الميثاق (لو أخذنا بالتفسير الذى يفسر الآية ١٧٢من سورة « الأعراف » على هذا النحو) لم يُعْقَد مع المؤمنين ، وإلا لم يكن له معنى ، إذ إن أحداً لا يسمّى مؤمنا إلا بعد أن يكون قد آمن ومن ثم لا تعود هناك حاجة إلى أخذ ميثاقه على الإيمان ، وإنما كان الميثاق مع الناس جميعاً . ثم إن بَعْثَ الرُّسل بين حين وآخر ليذكّروا الناس بهذا الميثاق ليس له معنى إلا أن الناس من طبيعتهم نسيان هذا الميثاق ، أى الانحراف إلى الكفر أو على الأقل إلى العصيان .

كذلك فالزعم بأن المسلم لا يعرف الصراعات ولا التناقضات لأنه يؤمن دائماً بالقضاء والقدر ولأنه يعتقد دائماً بأن كل ما يقع له في الدنيا لا بد أن يكون عدلاً مهما يبدُ الأمر بخلاف ذلك ، فإنه يدل على سذاجة وسطحية ، إذ المسلم إنسان كسائر الناس يرضى عن حظوطه ويسخط ، وتهدأ نفسه ويعصف بها الصراع ، ويقنع ويطمع ، وينجده إيمانه فى بعض المواقف ويتخلى عنه فى مواقف أخرى ... وهكذا . أما تصوره راتعاً فى بحبوحة من سعادة التوافق مع نظام الكون على الدوام فهو أمر يبعث على السخرية .

ثم إن حصر الصراع فى تلك الأنواع الأربعة التى ذكرها الأستاذ عزيزة هو تحجير لا مسوّغ له ، فألوان الصراع جِدُّ كثيرة : إذ هناك الصراع بين العقل والعاطفة ، أو بين عاطفة وأخرى ، أو بين الرجل وزوجته ، أو بين الرجل وولده ، أو بين الجار والجار ، أو بين السيد والخادم ، أو بين الرئيس والمرءوس ، أو بين الحاكم وشعبه أو بينه وبين وزرائه ، أو بين أصحاب المهنة الواحدة ... إلخ ... إلخ . بل إنه ليس شرطا أن يكون هناك صراع فى المسرحية ، فقد يدور العمل المسرحى على إبراز التوتر الذى يصطلى به شخص ما فى موقف من المواقف مثلاً .

وأيا ما يكن الأمر فها هو ذا الباحث التونسي نفسه يذكر أن المسلمين قد عرفوا الفن المسرحي متمثلا في « التعازى » الشيعية منذ القرن السابع الهجرى ، تلك التعازى التى كانوا يعيدون فيها تمثيل مأساة كربلاء وآلام الحسين عليه السلام . ولكن كأنه عزّ عليه أن ينكسر ذلك البناء النظرى الذى أقامه على أساس من عدم قابلية الإسلام بطبيعته للفن المسرحى ، إذ نراه يسرع إلى القول بأن الشيعة لم يكتشفوا المسرح إلا لأنهم انفصلوا عن الدين ، فقد نُسبَتْ إليهم جريمة قتل عثمان ، كما أحسوا بالندم لشعورهم بأنهم مسؤولون بشكل ما عن مصرع علىّ ثم الحسين . لقد وُضعوا خارج جماعة السنّة فاكتشفوا بذلك قوانين اللاانتماء [illegible] الأصلية [illegible] الميثاق [illegible] التاريخ [illegible] حتى يبعث الإمام المختفى من جديد وينقذ العالم [1] .

وهذا كلام لا معنى له ، إذ من الذى قال إن الشيعة قد انفصلوا عن الدين ؟ إنهم على العكس من ذلك يعتقدون أنهم

---

(١) محمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ٤٠ ـ ٤٨ .

هم المسلمون الحقيقيون . وإذا صح أنهم يرون أنفسهم مسؤولين بشكلٍ ما عن مصرع عليّ والحسين ، فإنهم فى ذات الوقت يؤكدون أن المسؤولية الحقيقية إنما تقع على رأس الأمويين (السنيين). وهذا الأمر صحيح إلى حد كبير مثلما أن العباسيين مسؤولون عن قتل كثير من أئمة الشيعة . فيا ترى لِمَ لَمْ يشعر أهل السنة بالشعور الذى نسبه الباحث إلى الشيعة بحيث يظهر عندهم الفن المسرحى كما ظهر عند هؤلاء ؟ بل لماذا تأخر ظهور المسرح لدى الشيعة كل هاتيك القرون التى تفصل بين مقتل عليّ والحسين والقرن السابع الهجرى ؟ وكيف نعلل على هذا النحو انتشار الفن المسرحى عند المسلمين سُنّةً وشيعةً فى العصر الحديث؟ وإذا كانت هذه « التعازى » الشيعية تنفيسا عن أهداف سياسية وقومية فارسية كما يقول محمد عزيزة ، فكيف نعلل إصدار الحكومة الإيرانية فى أوائل هذا القرن قانوناً بمنعها كما ذكر هو نفسه أيضاً ؟ (١)

وهناك من يرى أن الإسلام قد منع نقل المسرح الإغريقى القائم على الوثنية وآلهتها والصراع بين هذه الآلهة وبين

(١) المرجع السابق / ٤٨ ـ ٥٠ .

البشر[١]. وهذا الكلام معناه أن المسلمين قد اطّلعوا على الأدب الإغريقى وما فيه من مسرحيات فوجدوها تخالف الإسلام فنفروا من ترجمتها. فهل عرف المسلمون المسرح الإغريقى حقا ؟ ليس هناك فى حدود علمى ما يدل على هذا ، بل لم يَسُقْ أحد من هؤلاء الباحثين أى نص يَذْكُر أو على الأقل يُفْهَم منه ولو على سبيل التأويل البعيد أن المسلمين قد قرأوا المسرحيات الإغريقية[٢]. إنما هى مجرد دعوى مرسلة . ولو كان هذا حدث حقا لَذُكِرَتْ أسماء العلماء الذين اطّلعوا على الأدب المسرحى الإغريقى والظروف التى تم فيها ذلك الاطلاع ورأيهم فيما قرأوه منه . كل الذى نقرؤه هو أن المسلمين قد عرفوا مآسى اليونان وملاهيهم . يقول محمد عزيزة : « نعرف تماما أن الحضارة الإسلامية قد عرفت تماما التقاليد الهندية القديمة وكل مآسيها المقدسة . كما

(١) انظر د. محمد مندور / المسرح / سلسلة « فنون الأدب العربى » / ط٣ / دار المعارف / ١٧، والأدب وفنونه / دار نهضة مصر / ٦٦ ـ ٦٧ . وانظر إشارة إلى ذلك الرأى أيضا فى مقدمة توفيق الحكيم لمسرحيته «الملك أوديب » / مكتبة الآداب / ١٩ ـ ٢٠ .

(٢) بل هناك عبارة لابن رشيق تدل على أن هذا الناقد الكبير (وهو من رجال القرن الخامس الهجرى) كان يظن أن الشعر اليونانى ينحصر فى تقييد العلوم ، أى لا مسرح ولا يحزنون . انظر ابن رشيق/ العمدة / تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد / المكتبة التجارية الكبرى / ١٣٥٣هـ ـ ١٩٣٤م / ١ / ١٣.

عرفت أيضا بشكل أكثر عمقا كل الإرث اليونانى ، بل إنها كانت هى التى عرّفت بالفكر الهللينى (بفضل المترجمين والمعلقين العرب فى القرون الوسطى) ونشرته فى كل أرجاء الدنيا وخصوصاً فى العالم الغربى . وعندما نقول : «الفكر اليونانى» ، فإننا لا نعنى فلسفة أفلاطون وأفلوطين وأرسطو فحسب ، ولكن مسرح إيسخيلوس الكبير وسوفوكل وأوروبيديس. ومع ذلك فإننا نلاحظ أن المترجمين الذين أفاضوا بترجمة وشرح النصوص الفلسفية اليونانية لم يجدوا ضروريا أن يترجموا ولو بيتاً واحداً عن إيسخيلوس أو حوارا صغيرا من سوفوكل أو تأملا من أوريبديس » [(١)] . كما يقول أيضاً إن « العرب الذين ترجموا وعلّقوا بكثرة على أفلاطون وأرسطو قد عرفوا أيضاً النصوص المسرحية الكوميدية والتراجيدية التى أتت من اليونان » . ثم يتساءل قائلاً : « لِمَ لَمْ يحاول العرب أن يترجموا ولو من باب الفضول أبياتاً من المسرح اليونانى الشعرى؟ » ليجيب بـ « أن العرب الذين لم يفهموا الفكر المسرحى لم يروا فى هذه المآسى اليونانية إلا نصوصاً بسيطة موزونة وأشعاراً حوارية غريبة » [(٢)] .

(١) محمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ٧ .
(٢) المرجع السابق / ٣٣ ـ ٣٤ .

لكن السؤال هو : من أين أتى الأستاذ الباحث بهذا الكلام ؟ إنه للأسف لم يذكر لنا المرجع الذى نقل عنه ، بل اكتفى بسوق هذا الرأى كأنه مسألة بديهية ، مع أنه بكل تأكيد ليس كذلك. ترى لو اطّلع العرب على مسرحيات اليونان أكان متى بن يونس ، عند نقله كتاب «البويطيقا» لأرسطو ، سيخطئ فى ترجمة مصطلحى « التراچيديا » و «الكوميديا» فيستعمل لهما لفظى « المدح » و « الهجاء » مما ضلل ابن رشد فى شرحه لهذا الكتاب فأخذ يطبق كلام أرسطو عن فنى « التراچيديا » و « الكوميديا » على المدح والهجاء فى الشعر العربى ؟ (١) ليس ذلك فحسب ، بل إنه لم يحدث أن نبّه أحد من النقاد ومؤرخى الأدب والمترجمين العرب قبل العصر الحديث إلى هذا الخطإ . وليس لهذا من معنى عندى إلا أنهم لم يقرأوا هذه النصوص . بل إنهم لم يشاهدوا شيئا منها ، وإلا لذكروا ذلك ، وهو ما لم يحدث . وكيف يحدث و«الأدب التمثيلى كان قد أصابه ضعف شديد جدا فى بلاد اليونان نفسها بعد انتقال مراكز الثقافة إلى مصر وبلاد الشام والمستعمرات اليونانية فى صقلية وجنوب إيطاليا ، وازداد ضعفا فى جميع أنحاء العالم

(١) انظر فى ذلك د. محمد مندور / المسرح / ١٧ ، والأدب وفنونه / ٦٧ ، ومحمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ٧ ـ ٨ .

فى العصر الرومانى ، وتلاشى تماما بعد انتشار المسيحية إلى أن أيقظته المسيحية مرة أخرى فى القرن العاشر الميلادى » ؟ (١) إذن فالقول بأن المسلمين نفروا من المسرح لأنه ، كما قرأوه فى التراث اليونانى ، كان مرتبطا بالآلهة الوثنية وصراعهم مع البشر هو قول غير صحيح . ثم لو افترضنا جدلاً أنه صحيح ، فلماذا لم ينقل العرب ملاهى اليونان وهى تخلو من الوثنيات ؟

ومن الباحثين من يقول إن الإسلام ، الذى يحرم النحت والتصوير ، لم يكن لِيرّحِّبَ صَدْرًا للتمثيل (٢). وهو رأى بَيِّن التهافت ، فإن التمثيل شىء ، والتصوير والنحت شىء آخر . وهذا إن كان الإسلام حقا يحرّم هذين الفنين التشكيليين لذاتهما لا للمحاذير التى كانت ترتبط بهما عند بزوغ شمسه والمتمثلة فى الخوف من عودة العرب ، الذين كانوا آنذاك حديثى عهد بالشرك، إلى الارتكاس في حمأة الوثنية . وأيا ما يكن الأمر فقد عرف المسلمون التصاوير والمنحوتات على نطاق واسع ، وهذا أمر معروف

---

(١) انظر محمد عبد الرحيم عنبر / المسرحية بين النظرية والتطبيق / الدار القومية للطباعة والنشر / ١٩٦٦م / ٢٨ ، ومحمد كمال الدين / العرب والمسرح / كتاب الهلال (العدد ٢٩٣) / مايو ١٩٧٥م / ١١ .

(٢) انظر فى ذلك د. محمد مندور / المسرح / ١٨ ، ومحمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ١٠ .

لا حاجة به إلى برهان . كذلك كان في زمن الخليفة العباسى المهـدى واعظ صـوفيّ كـان من عـادته الخـروج يومى الاثنين والخميس من كل أسبوع إلى ظاهر بغداد فيجلس بين يديه عدد من الناس يمثّل كلٌ منهم خليفةً أو صحابيا ويخاطب هو كلاً ذاكراً أعـمـاله في سبيل الإسلام والأمـة ، ثم يقـول فى نهـاية الكلام: « اذهبوا به إلى أعلى عليين » ، ثم ينادى الذى بعده ... وهكذا . كـمـا كـان هناك خيـال الظل ، الذى شاع بين العامة والخاصة وافتتن به بعض ملوك المسلمين حتى إنه اصطحبه معه إلى الحج[1] . وهذا غير « التعازى » الشيعيـة ، التى تقدم الحديث عنها .

ولنفـتـرض بعد ذلك كله أن كل التعليلات التى تُرْجِع عدمَ ظهور المسرح عند العرب إلى التحريمات الإسلامية هى تعليلات صحيحة ، فإن السؤال الذى ينبثق فى الذهن للتوّ واللحظة هو : لماذا لم يعرف العرب قبل الإسلام هذا الفن ولم يكن عندهم هذه الموانع الدينية ، إذ كـانوا قـوما وثنيين كـاليونان ، كـمـا أنهم لم

(١) انظر « صهاريج اللؤلؤ » للسيد محمد توفيق البكرى / مطبعة الهلال / ١٩٠٦م/ ٢٥٨ ـ ٢٥٩ (من هوامش الشنقيطى والمصرى على الكتاب) .

يكونوا يجدون فى النحت والتصوير أى حرج ؟ (١)

إن بعض الباحثين يجدون فى اللغة العربية ذاتها عائقاً أمام ظهور الفن المسرحى ، فهى فى رأيهم لغة متجمدة لا تلائم المتطلبات الداخلية للُغَة الدراما . ذلك أنها حين تعبّر عن تجربة ما تلجأ إلى القوالب المحفوظة لفظاً ومعنى ، ولا تهتم بنقل التجربة كما يعيشها صاحبها ويحس بها . وقائل هذا ، وهو الأستاذ عزيزة ، يستشهد ضمن ما يستشهد به بكلمة للمستشرق الفرنسى چاك بيرك ، الذى يقول : « إن الفعل العربى يُعِير نفسه لأرض الرجال أكثر مما يعود إليها ، ومادته تختلف دائما عن لغة الحياة اليومية ، والشارات التى يعتمد عليها تهمل اليومى الشائع وتظل وفيّة لأصلها لا تهبط عنه » ، ثم يعقب على ذلك بقوله : « اللغة إذن بقيت بستانا للمعانى والرموز ، أى للتجربة المعبَّر عنها وليست المعاشة (٢) مباشرة . لذلك فكل حب عندما ينتقل إلى الشعر يصبح حزينا ، وكل بطولة كبيرة ، وكل عظمة نبيلة ، حتى لو

(١) هذا إذا كان لابد أن تكون بدايات المسرح عندهم دينية كما عند اليونان مثلا ، رغم أننا قد بينا أن الصراع أوسع كثيراً من أن يقتصر على الصراع بين الإرادة الإلهية والإرادة البشرية .

(٢) الصواب « المعيشة » (من « عاش ـ يعيش » لا من « أعاش ») .

كانت هذه العواطف فى التجربة المعاشة مختلفة تماماً »[١].

وهذا كلامٌ أقلُّ ما يوصَف بـه أنه كلام فارغ ، ومن الواضح أن قائله غير مطلع على الأدب العربى ذى التاريخ الطويل الغنى المتنوع الثمار والأزهار ، وإلا فهل غَزَل امرئ القيس مثلاً يشبه غزل عنترة ؟ وهل غزل ابن أبى ربيعة والأحوص يشبه غزل جميل وابن ذَريح ؟ وهل غزل بشار وربيعة الرَّقِّىّ يشبه غزل ابن الأحنف ؟ وهذه أمثلة قليلة من ميدان النسيب وحده . ولقد وَسِعَ اللسانُ العربى شعرُه ونثرُه جميعَ الأفكار والمعانى والعواطف والأحاسيس على اختلاف ألوانها وشياتها ، وهو مملوء بالقصص والحوارات من كل جنس ولون ، فلماذا يضيق بطبيعته عن فن المسرح بالذات ؟ ثم ها هى ذى لغتنا العبقرية الجميلة قد عرفت قديماً تمثيليات خيال الظّل مثلا ، وحديثاً المسرحيات الشعرية والنثرية مترجمة وموضوعة ، وهو ما يدل على سخف هذا التعليل الذى يتابع فيه الأستاذ الباحث مزاعم فريق من المستشرقين الذين يطلقون القول على عواهنه لا يمحّصونه ، لأن هدفهم هو إفقاد العرب والمسلمين ثقتهم بأنفسهم وثقافتهم ولغتهم .

وللدكتور محمد مندور تعليل آخر يردّ به عدم معرفة العرب

---

(١) محمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ٣٥ ـ ٣٧ .

المسرح إلى طبيعة العبقرية العربية ، التى يؤكد أنها لا تلائم هذا الفن المركب (١). بيد أننا نفاجأ به بعد ذلك يهاجم من يقولون بهذا الرأى من المستشرقين الذين كان يردده وراءهم كرينان الفرنسى وهولما الفنلندى ، قائلاً إن رأيهم هذا ينطلق من نزعة عنصرية أثبت العلماء خطأها وتهافتها ، إذ ليس هناك جنس يتمتع بملكات خاصة به ثابتة لا تتحول ، وكذلك ليس هناك جنس متفوق على جنس آخر تفوقاً فطرياً (٢) .

وقد كنا نود لو أن الدكتور مندور قد بين لنا السبب فى تراجعه عن ذلك الرأى بل مهاجمته له وحملته على من يقولون به من المستشرقين ، لكنه للأسف لم يفعل ، وكأنه لم يكن يوماً من مردديه .

وكان توفيق الحكيم قبل مندور من أنصار هذا الرأى أيضا ، فقد كتب فى سنة ١٩٣٣م رسالة إلى طه حسين حَمَلَ فيها على العرب واتهم أدبهم بالفسيفسائية والافتقار إلى البناء والتركيب ، ثم أرجع ذلك إلى قلة صبرهم وجريهم المحموم وراء اللذة السريعة ،

(١) د. محمد مندور / المسرح / ١٧ .
(٢) د. محمد مندور / الأدب وفنونه / ٦٥ ـ ٦٦ .

ومن ثم لم ينقلوا شيئا من الملاحم أو المآسى أو القصص [١] . غير أننا ، فى مقال له بمجلة « المسرح » فى يناير ١٩٦٤م ، نسمعه يقول شيئا آخر مناقضا ، إذ يصف الحضارتين الفرعونية والعربية بأن أساسهما التركيب والتركيز فى التعبير الفنى لا التحليل ، مضيفاً أنه من هاتين الحضارتين قد نبع عنده الإحساس التركيبى الذى يناسبه القالب المسرحى . أما لماذا لم يعرف المصريون القدماءُ والعربُ المسرحيةَ رغم ذلك فسببه أنهم « وجدوا ما هو أكثر تركيزا وتركيبا من المسرحية ، وهو الشعر » [٢] .

أما د. عز الدين إسماعيل فيقول إن « العقلية العربية نزاعة إلى التجريد لا التفصيل » ، على حين أن الدراما تستلزم « عرْض تفصيلات الحياة وجزئياتها لتركيب كلٍّ تتمثّل فيه الوحدة التى تجمع الشتات » ، على أن تكون هناك « عملية اختيارٍ لما هو جوهرى من هذه الأحداث واستغناءٍ عن التفصيلات غير الجوهرية » ، وأن يتوفر للكاتب « الإدراك المأساوى للحياة » بحيث يجمع بين الإحساس الحادّ بالمأساة والتفكير العميق فيها حتى تتحقق « المزاوجة بين مشاعر القلب ومدركات العقل » ،

(١) توفيق الحكيم / مصر بين عهدين / مكتبة الآداب/ ١٩٨٣م / ٢١٦ ـ ٢٢٠ .
(٢) توفيق الحكيم / ملامح داخلية / مكتبة الآداب / ١٩٨٢م / ٨٤ .

ويستطيع رصد الصراع الإنسانى وإدراك ما تنطوى عليه الحياة من تناقض بحيث يمكنه أن يقدم بناء فلسفيا يفسّر لنا فيه الحياة والأشياء ، وهو ما كان يفتقر إليه الشاعر العربى [(١)] . أما فى العصر الحديث فقد اختلف الأمر كما قال ، إذ « اتسع نطاق حسّ (الأديب العربى) وتجربته حتى شمل عصره فى مجمله فتمثلت فى نفسه أزمته مرتبطة بأزمة بلاده وبأزمة الإنسانية جمعاء ... لقد تمثلت أمام الأديب درامية الحياة وتقاطُب الأضداد فيها فنبَّه ذلك فيه حِسَّه المأساوى » . ثم يضيف قائلا إن « الأزمات التى مرت بها مصر والعالم العربى على مدى العصور كانت خميرة طيبة تفتحت عن ذلك النوع من الاستبصار والإدراك الشامل للحياة فى شتى جوانبها وفى ترابطها . ومن جهة أخرى كان عصرنا هذا هو عصر النهضة بالنسبة لمصر والعرب والشرق الإسلامى كلّه . وفى عصور النهضة تبرز ألوان مختلفة من الصراع والقلق الخصب الخلاق . وهذا وحده كاف للفت الأديب لفتا قويا إلى تيارات الحياة التى تتلاطم من حوله ظاهرة على السطح أو خافية فى الباطن . واستيعاب الأديب لهذه التيارات يمدّه بالمادة الأولية اللازمة لأى

(١) د. عز الدين إسماعيل / قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر / سلسلة «الألف كتاب» (٤١٢) / ٤٨ ـ ٥١ .

تعبير درامى » . ثم يخلص عقب ذلك إلى أننا « نستطيع أن نقول إن ضرورة التعبير الدرامى فى أدبنا الحديث إنما نشأت هنا ومن أرضنا ولدواعٍ فرضتها ظروف حياتنا » ، بيد أنه يسارع موضحا أننا رغم ذلك لا يمكننا أن ننكر أن « الشكل الذى أخرج فيه أدباؤنا ذلك التعبير الدرامى ، وهو هنا الشكل المسرحى ، يدين بفنيته للمسرحيات الأوروبية »[١].

لكن الواحد يتساءل : لماذا يا ترى كان علينا أن نعرف المسرح الأوروبى أولاً حتى نكتب الدراما ونعرف التمثيل والمسرح؟ [٢] ثم إن الأمة العربية قد مرت قبلاً بألوان من المحن والصراعات : ابتداءً من الصراع القَبَلى فى الجاهلية ومروراً بالصراع بين الإسلام والشرك ثم الصراع بينه وبين المرتدّين والفرس والروم واغتيال عمر بن الخطاب وثورة قطاعات كبيرة من المسلمين على عثمان وقتلهم إياه والحرب التى دارت رحاها الطاحنة بين على ومعاوية وبين على والخوارج والتى انتهت بمقتله كَرّم الله وجهه ... إلى الصراع مع النصرانية فى الأندلس والصراع مع الصليبيين

(١) المرجع السابق / ٥٧ ـ ٥٨ .

(٢) وهناك « التعازى » الشيعية التى تقدم الحديث عنها فى هذه الصفحات وكانت باللغة الفارسية .

والصراعات التى لم تكن تتوقف بين المماليك بعضهم وبعض وكذلك الصراع بين الحكم المملوكى والعثمانيين وبين العثمانيين والأوروبيين . أفمن المعقول أن هذا كلّه لم يوقظ أو لم يخلق فى نفس الإنسان العربى الإدراك المأساوى للحياة ؟ وهل من المعقول أيضا أن الأدب العربى بكل ضخامته وتنوعه وفنونه وأعلامه كان طوال تلك القرون يفتقر إلى هذا الإدراك المأساوى للحياة ؟ ثم ما القول فى أنه قد جاء على اليونانيين أنفسهم وكذلك الرومان عصورٌ ضَعُفَ فيها فن المسرح بل اختفى اختفاء تاما كأنه لم يكن؟ (١) أمن الممكن تفسير ذلك بأن الإدراك المأساوى للحياة قد فارق هاتين الأمتين عند ذاك ؟

أما الأستاذ توفيق الحكيم فمن رأيه أن المشكلة تتمثل فى افتقار العرب فى الجاهلية إلى عاطفة الاستقرار ، إذ كانوا قبائل رُحّلاً لا يَبْقَوْن فى مكان ما إلا ريثما يختفى منه الكَلأُ أو تنضب المياه ، على حين أن المسرح بناء ضخم يحتاج إلى حياة مستقرة ومدن وعمائر وحياة اجتماعية موحدة مكتملة . وهو يقول إنه لا بد أن يكون العرب قد رأوا مسارح الرومان فى بلاد قيصر ، ولكنها لم توحِ إليهم بفكرة اجتلاب المسرح أو نقله واقتباسه

(١) وهو ما أشرنا إليه من قبل .

للسبب المذكور آنفا . هذا فى الجاهلية ، أما بعد الإسلام وقيام المدن واستقرارهم فيها فقد منعهم من ذلك أيضاً نظرتهم إلى الشعر الجاهلى على أنه المثل الأعلى للفن الشعرى ، حتى إنهم عندما اقتبسوا من غيرهم ألوان الفكر والآداب لم يحاولوا أن يقتبسوا شيئا فى مجال الشعر (١) . بل إنهم حين اتصلوا بالتراث المسرحى الإغريقى لم يكن بمستطاعهم أن يفهموه . ذلك أن « التراچيديا الإغريقية ما كانت حتى ذلك الحين تعتبر أدبا مُعَدًّا للقراءة ... فقد كانت تُكْتَب لا للمطالعة بل للتمثيل . وكان المؤلف يعرف أن عمله سيُعْرَض على الناس ممثَّلا فى مسرح ، فكان يجرد نصوصه وحواره من الشروح والملاحظات والمعلومات اللازمة للإحاطة بجوّ القصة اعتمادا على أن المشاهد سوف يدركها ببصره قائمة ماثلة عند الإخراج ... لعل هذا مما جعل المترجم العربى يقف حائرا أمام التراچيديا ، فهو يقلب بصره فى نصوص صمّاء يحاول أن يقيمها فى ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكنتها وأزمنتها فلا يسعفه ذلك الذهن لأنه لم يرَ لهذا الفن مثيلا فى بلاده » (٢) .

(١) مقدمة « الملك أوديب » / ٢٢ ـ ٢٦ .
(٢) المرجع السابق / ٢٢ ـ ٢٤ .

والذى يهمنا فى كلام الأستاذ الحكيم هنا هو قوله إن المسرح يحتاج إلى بناء ضخم وحياة عمرانية مستقرة . ولكننا نتساءل : ألم يكن من الممكن أن يكون للعرب فى الجاهلية مسرح بدائى يلائم حياتهم البدائية غير المستقرة ؟ ألم يكن من الممكن أن يمثلوا مسرحياتهم على الرمال ليلاً فى ضوء المشاعل مستعينين بخيمة تقوم بوظيفة الكواليس ، فإذا رحلوا إلى موضع آخر لم يعدموا الرمل يمثلون عليه مسرحياتهم المقتبسة من حياتهم وعقائدهم وأوضاعهم الاجتماعية وظروفهم المعيشية ، فبلادهم كلها رمال فى رمال ؟

وثمة تفسير آخر للدكتور محمد مندور أيضا يقوم على المقارنة بين الشعر العربى القديم وأشعار الأمم الأخرى ، هذه المقارنة التى يقول إنها قد أظهرته على أن الشعر العربى يتميز بخاصتين كبيرتين هما النغمة الخطابية والوصف الحسّى . وهاتان الخاصتان « لا تنتجان شعر الدراما ، الذى يقوم على الحوار المختلف النغمات لا على الخطابة الرنانة ، كما يقوم على خلق الحياة الشخصية وتصور المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسى الذى يستقى مادته من معطيات الحواس المباشرة ولا يلعب فيه الخيال إلا فى التماس الأشباه والنظائر ومدّ العلاقات بين عوالم الحس المختلفة

عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات والمجازات المختلفة »(١) .

وهذا ، كما يرى معنا القارئ ، تفسير يقوم على المجازفة والمبالغة الهائلة ، إذ متى قام د. مندور أو غيره بالمقارنة بين الشعر العربى وشعر الأمم الأخرى ؟ لاحظ : شعر الأمم الأخرى جميعا دون استثناء ! وهل يُعْقَل أن ينحصر الشعر العربى القديم طوال كل هاتيك القرون فى تينك الخاصتين لا يبرحهما ولا تبرحانه رغم الكثرة الهائلة لشعرائه واتجاهاته وعصوره وقصائده ؟ أتُرى بالله يصدق هذا الحكم على شعر الصعاليك مثلا ، أو على معلقات طرفة وزهير وامرئ القيس، أو على رثاء عبد يغوث ومالك بن الريب لنفسيهما أو رثاء أبى ذؤيب لأولاده وابن الرومى لابنه محمد والمتنبى لخولة ، أو على غزليّات ابن أبى ربيعة وكُثيِّر وجميل وقيس والعباس بن الأحنف وابن زيدون ، أو على أشعار الخوارج ، أو على خمريات أبى نواس ، أو ميمية الحُطَيْئَة فى قصه الضيف الذى طرق أسرة أعرابى فقير منقطع فى قلب الصحراء مع أسرته ، أو أبيات الفرزدق النونية عن الذئب ، أو ميمية المتنبى عند مفارقته

(١) محمد مندور / المسرح / ١٤ ـ ١٥ .

سيف الدولة أو قصيدته في الحمّى ، أو أبيات ابن خفاجة في الجبل، أو أشعار المعرى بوجه عام ، أو قصائد البهاء زهير ، أو بُرْدَة البوصيرى ... إلخ ؟

إن هذا الحكم ظالم أفدح الظلم وصادر عن إحساس بالنقص تجاه ما لدى الآخرين سببه الضعف والتخلف اللذان مُنِيَتْ بهما الأمة العربية والإسلامية في القرون الأخيرة ، وإن اتخذ شعورُ النقص صورةَ التعالى على تراث الأمة التي ينتمى إليها الإنسان والنفور منه . ولنفرض بعد ذلك كله أن الشعر العربى يعانى من هاتين الخصيصتين فعلا ، فهل كان ذلك ، لو صحّ ، بمانعه من أن ينتج مسرحاً زاعقاً على شاكلته يتناول القضايا التافهة تناولا سطحيا يخلو من العمق وتنوع الشّيات ؟

هذا ما وقع لى من أقوال الآخرين في هذه القضية ، وذلك ما عنّ لى من رأى في ذلك الذى قالوه . وإذا كان لا بد لى من الإدلاء بدلوى في البحث عن السبب الذى منع العرب في الجاهلية من معرفة المسرح فإنى على استحياء أسجّل الملاحظات التالية ، واعياً في الوقت ذاته بأن المسألة من التعقيد والإيغال الزمانى والمكانى والاختلاف في الظروف الاجتماعية والنفسية

الاقتصادية والثقافية والسياسية عن الظروف التى نعيش فيها بحيث يصعب تناولها على الباحث صعوبة غير قليلة :

ويبدو لى ، والله أعلم ، أن الظروف المعيشية القاسية التى كانت تسود الجزيرة بوجه عام والتى لم تكن تَدَعُ للعرب فرصة كافية لالتقاط الأنفاس قد منعتهم من توجيه اهتمامهم لمثل هذا الفن المعقد ، إذ كانوا فى حِلّ وترحال شبه دائمين جريا وراء الكلإ والماء ، وكانت المعارك تشتعل بين قبائلهم لأتفه سبب .

كذلك كانت النزعة الفردية غالبة عليهم آنذاك فلم يعرفوا النشاطات الجماعية إلا فى أضيق نطاق وتحت إلحاح الحاجات الضرورية كالحرب وتنظيم القوافل مثلاً . والمسرح يحتاج إلى تضافر فى الجهود فى الإخراج والتمثيل وإعداد الملابس .

ثم إن التمثيل المسرحى يستلزم اختلاط الرجال والنساء ، وهو ما لم تكن النفسية العربية لِتُسيغه . كما أنه لم يكن مقبولاً عندهم أن يقوم رجل بدور امرأة ، إذ كانوا ينظرون إلى الجنس اللطيف من عَلُ حتى إن كثيرا منهم كانوا إذا رُزِقوا إناثاً دفنوهن أحياءً . وإن البيت التالى ليعبر عن نظرة العربى القديم إلى المرأة :

كُتِب القتـل والقتال علينا وعـلى الغانيـات جرّ الذيـول

وإن النزعة العربية إلى الإيجاز لاتتواءم مع ما تحتاجه المسرحية من توسع وتفصيل وتحليل .

كذلك فعدم وجود موادّ للتدوين يسهل الحصول عليها واستعمالها من شأنه أن يقف عائقاً دون ظهور المسرح ، إذ تحتاج المسرحية الواحدة إلى عشرات الصفحات . ولم يكن الورق معروفا للعرب إلا فى أضيق نطاق . وكلنا يعرف الطريقة التى دُوِّن بها القرآن الكريم والمواد التى سُجِّل عليها . ولولا أنه كتاب سماوى يقدسه المسلمون لما أمكن الحفاظ عليه فى مثل تلك الظروف ، وهو ما لم يكن ممكناً فيما نعتقد توافره لأى عمل أدبى طويل كالمسرحية .

وهناك سؤالان افتراضيان لا بأس من طرحهما هنا ، ألا وهما : هل كان الذوق العربى فى ذلك العصر لِيُفَكِّر فى تغيير شكل القصيدة العربية بحيث يتواءم مع متطلبات المسرح ، من مثل تقطيع البيت الواحد فى كثير من الأحيان بين عدة أشخاص يتحاورون ؟ لقد كان على القصيدة العربية أن تنتظر عدة قرون قبل أن تعرف نظام الموشحات . ولا شك أن تقطيع البيت على النحو الذى نشاهده فى المسرحيات الشعرية هو خطوة أبعد من ذلك وأجرأ .

أما السؤال الثانى فهو : هل هناك يا ترى علاقة بين طبيعة العربى القديم الواضحة المباشرة وعدم ظهور فن المسرح بما يقتضيه من تخفّى الممثلين وراء أسماءٍ وشخصياتٍ غير أسمائهم وشخصياتهم ؟

وبعد ، فهذا ما خطر لى من تعليل لعدم معرفة العرب الجاهليين للمسرح . لكن ماذا عن العرب بعد الإسلام وقد اختفت بعض تلك الموانع التى حالت فى تقديرنا بين العرب وهذا الفن ؟ يبدو لى مرة أخرى ، والله أعلم ، أن الموانع الأخرى التى لم تزُل ، مثل عدم استساغة الاختلاط بين الرجاء والنساء أثناء التمثيل وتجاربه وكذلك نفور الرجال من القيام بأدوار النساء وميل الذوق العربى المثقف إلى الإيجاز ، إلى جانب اعتزاز العرب بشعرهم وتقاليده وإيمانهم بأنه لا يدانيه شعر آخر ، كل ذلك قد حال دون ترجمتهم للأعمال المسرحية اليونانية ، فضلاً عن التفكير فى تقليدها ، وذلك بافتراض اطّلاعهم عليها ، وهو ما ليس عندنا دليل عليه . ولعل كلام ابن رشيق الذى يؤكد فيه أن العرب أفضل الأمم ، وأن حكمتهم (أى فنهم الشعرى) هى أشرف الحِكَم لفضل اللسان على اليد (١) ، وأن لغتهم تمتاز عن

(١) انظر ابن رشيق / العمدة / ١ / ٧.

غيرها من اللغات باحتكار المجاز الذى يعدّه رأس البلاغة [١]، يعضّد ما نقول . وينبغى أن ننـبّه إلى أن الوضع آنذاك كان يختلف تماماً عنه الآن ، فقد كان العرب فى تلك العصور يؤمنون بتفوقهم ولا يشعرون بما نشعر به الآن نحو الغرب من القلّة والدونية .

ثم مرت القرون وتغيرت الأحوال وجرت مياه كثيرة فى النهر وأفاق العرب والمسلمون فى العصور الحديثة على اقتحام الغرب لديارهم وسيطرتهم عليهم مما سبب لهم صدمة هائلة أفقدتهم توازنهم وقضت على إحساسهم السابق بتفوقهم فأخذوا يشعرون أنهم ينبغى أن يقعدوا منه مقعد التلميذ من أستاذه . وكان مما اتجه الأدب العربى إليه من ألوان الأدب الغربى ليقلده فنُّ المسرح [٢] . لقد طامنت الأوضاع الجديدة من كبرياء العرب القديمة ولم يعودوا يرون شعرهم أفضل الشعر وبلاغتهم سيدة البلاغات .

إلا أن العرب قد عرفوا رغم ذلك قبل العصر الحديث بعض الأشكال التمثيلية والمسرحية التى مهدت الطريق أمام هذا الفن

(١) المرجع السابق / ١ / ٢٣٦ .

(٢) ابتداء من منتصف القرن الماضى على يد مارون النقاش ، الذى ألف مسرحية «البخيل» ومثّلها وبعض أصدقائه فى بيته ببيروت سنة ١٨٤٨م ، وحضرها قناصل المدينة وأعيانها .

لكى يصبح جزءا من أدبهم : من ذلك ما كان يفعله أحد المتصوفة فى زمن المهدى ، إذ كان يأتى برجال يجلسون بين يديه واحداً بعد واحد ويخاطب كلاً منهم بوصفه هذا الصحابى أو ذاك الخليفة ... إلخ ، مما أشرنا إليه آنفا . ومنه أيضا تقليدُ المغازلى القصّاص الذى كان يعيش فى زمن المعتضد العباسى (أواخر القرن الثالث الهجرى) للشخصيات المختلفة كالأعرابى والزنجى مقدّما من حياتهم مشاهد صادقة ، وكذلك ما كتبه ابن محرز الوهرانى (من رجال القرن السادس الهجرى) عن « يوم القيامة » فى ثلاثة عشر مشهداً على شكل حلم يرى فيه المؤلف نفسه وكأن القيامة قد قامت فصحا من قبره وذهب إلى أرض المحشر . وكل ذلك فى أسلوب فكاهى مسجوع . وقد سجّل بعض الرحالة الأجانب ما شاهدوه فى مصر من مسرحيات فكاهية باللهجة العامية يقدّمها الحكواتيون فى الأماكن العامة أو بيوت الكبراء ، وبعضها يرجع إلى ما قبل الحملة الفرنسية على مصر ، وبعضها يعود إلى عهد محمد على . وهناك نصان مسرحيان اكتُشِفا حديثا : أحدهما بعنوان « سارة وهاجر » ، والثانى بعنوان « سعد اليتيم » ، وهما بالشعر العامى ، وما زالا يقدمان حتى اليوم فى قرى الفيوم فى الاحتفالات الشعبية . وينبغى ألاننسى تمثيليات « خيال الظل »

لابن دانيال (من رجال القرن السابع الهجرى) ، وهى مسرحيات حقيقية ، وإن كان أشخاصها من الدُّمَى التى تُحرَّك من وراء ستار فتظهر ظلالها عليه بتأثير ضوء المصباح أو الشمس من خلفها . وكذلك الأراجوز وصندوق الدنيا ، وهو شئ أشبه بالتلفاز ولكن على نحو جدّ بدائى [1] ... إلخ .

ومن هنا فإننا لا نوافق تماما الأستاذ محمود تيمور ، الذى يقول إن « نشأة المسرحية فى لغة الضاد ترتدّ إلى قرابة سبعين عاما ... وإذن فهذه المسرحية دخيلة فى مجتمعنا الراهن ليس لنا فى شأنها أوضاع وتقاليد توارثناها فيما توارثنا من أدبنا

(١) انظر محمد كمال الدين / العرب والمسرح / ١٤ ـ ٢٠ ، ٩٩ ـ ١٠١ ، ١٤٩ـ ١٦٧. وهناك بحث لرشيد بن شنب بدور حول الأعمال ذات الصبغة المسرحية التى كانت موجودة فى بعض أنحاء العالم العربى قبل ظهور المسرح بشكله الأوروبى عنوانها « فكرة المسرح والطقوس الإسلامية » ، وهى دراسة ملحقة ببحث محمد عزيزة عن « الإسلام والمسرح » . وفى الفصلين الأولين من كتاب د. على الراعى « فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى » كلام مفصل عن بعض الأشكال التمثيلية (كتاب الهلال ـ عدد ٢٤٨ / سبتمبر ١٩٧١م / ٣٤ ـ ٨٣) ، وكذلك فى الصفحات ١٠٦ ـ ١١٤ من كتاب سعد الدين حسن دغمان « الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى » (ط. جامعة بيروت العربية / ١٩٧٣م) . والملاحظ أن هذه الأعمال هى أعمال شعبية تصطنع اللهجة العامية ، مما يمكن أن يُعدّ دليلاً على أن الذوق العربى المثقف لم يكن يجد نفسه فيها كما أشرنا قبلا .

العربى» [١] . وحجته فى ذلك قوله إنه « ليس بين أيدينا من أسانيد العلم وشواهد التاريخ ما يشير إلى أن العرب قد عالجوا هذا الضرب من الأدب » [٢] . وقد تبين لنا فيما مضى من صفحات أنه كانت هناك أشكال حوارية ربما لا تنطبق عليها قواعد الفن المسرحى كما عرفه الغرب ، لكن أحداً لا يستطيع مع ذلك أن ينكر أنها أشكال تمثيلية . وبعض هذه الأعمال مكتوب بالفصحى، وبعضها باللهجة العامية كما رأينا . وقد يكون عذر المرحوم تيمور أن الدراسات التى كشفت عن هذه الكنوز الفنية فى أدبنا السابق على العصر الحديث لم تكن تكاثرت إلى الحد الذى يلفت نظر باحث مثله ، بيد أن ذلك لايسوّغ قبولنا المطلق لما يقول .

(١) محمود تيمور / دراسات فى القصة والمسرح / مكتبة الآداب / ٢٦٧ ـ ٢٦٨ .
(٢) نفس المرجع / ٢٦٧ .

« عنترة » لأحمد شوقى

(دار الكتب المصرية / ١٩٣٢م)

وُلد شوقى فى سنة ١٨٧٠م ، وعند بلوغه الخامسة عشرة من عمره التحق بمدرسة الحقوق حيث قضى بها أربع سنوات . وبعد تخرجه منها اشتغل فى قلم السكرتارية الخديوية. وفى عام١٨٩٠م سافر إلى فرنسا على نفقه الخديوى (توفيق) لاستكمال دراسته الحقوقية ، ليعود فى ١٨٩٣م إلى العمل فى قلم السكرتارية الخديوية كرة أخرى . وقد ظلّ مقربا إلى توفيق وابنه عباس من بعده إلى أن قضى الإنجليز على الخديوية عند بداية الحرب الأولى، ثم ما لبثوا أن نفوا شاعرنا إلى إسبانيا ، التى بقى فيها أربع سنين رجع بعدها إلى مصر . وبعد ذلك بعدة أعوام عيِّن فى مجلس الشيوخ ، وبعدها بعدة أعوام أخرى (فى سنة ١٩٢٧م) بويع فى القاهرة أميرا للشعراء . ثم انتقل إلى جوار ربه فى عام ١٩٣٢م.

ولشوقى شعر كثير ، وعدد من الروايات التاريخية والمسرحيات الشعرية ، ومسرحية واحدة نثرية ، وكتاب مسجوع بعنوان « أسواق الذهب » . ومن مسرحياته الشعرية « على بك الكبير » و « مصرع كليوباترا » و « قمبيز » و « الست هدى » (وهى مسرحية ملهاوية) . أما مسرحيته النثرية فهى بعنوان « أميرة الأندلس ».

والآن إلى مسرحية « عنترة » . والواقع أن هناك عدة تساؤلات وملاحظات تتعلق بهذه المسرحية نود أن نطرحها أولاً قبل أن نمضى فنتناول لغتها وحوارها وبناءها وشخصياتها : فمثلاً هل كانت العزّى واللات تُعْبَدان فى عبْس قبيلة عنترة وعبلة ؟ ذلك أن عبلة عندما هاجمها هى وخادمتَها اللصوصُ أخذت تبتهل إلى العزّى أن تُقَوّى يمينها ولا تخذلها ملقّبةً إياها بـ « إلهة العرب » (ص / ١٧ ـ ١٨) . كما نسمع أحد اللصوص يصيح دهشاً حينما يرى الخنجر فى يد عبلة تطعن به كل من يهجم عليها : « اللات أكبر ! ما ذاك ؟ » (ص /٢٠) . ويعبّر ضرغام منافسُ عنترة عن حبه لعبلة بقوله : « أحبها حُبَّ العزّى وأعبدها عبادة اللات » (ص / ١٠٥) . الذى أعرفه هو أن هاتين الإلهتين كانتا معروفتين فى مكة والطائف وما حولهما ، أما فى نجد حيث كان يعيش عنترة وعبلة وأهلوهما فلست أدرى . وقد جاء على لسان عبلة نفسها ، قبل تسمية هذا الصنم بـ « إلهة العرب » ، أنه « معبود ثقيف » . وثقيف ، كما نعلم ، كانت تسكن الطائف .

كذلك لست أظن أن التعبير عن شدة حبّ الرجل للمرأة بأنه يعبدها كان مما يجرى على ألسنة شعراء الجاهلية ، ومِنْ ثَمّ يبدو

قول ضرغام إنه يعبد عبلة كعبادته للاَّت غريبا . كما أننى لا أرتاح كثيراً لهذا التذكير والتأنيث المتتاليين للعُزّى فى قول عبلة: « معبودُ ثقيفٍ وإلهةُ العرب » (ص / ١٧) ، وأرى أن الاطراد هنا تأنيثاً أفضل وأدقّ وأسوغ ، فقد كان هذا الصنم مؤنّثاً : من ناحية الاسم (إذ إن صيغة « فُعْلَى » ، التى صُبّ فيها اسمه ، هى صيغة تأنيث) ، ومن ناحية التصور (ذلك أن عُبّاده كانوا ينظرون إليه على أنه إحدى بنات الله) . وعلى أية حال فقصة عنترة وعبلة كما وردت فى كتب التراث تخلو من ذكر الأصنام بل ومن سيرة الدين تماماً ، وتنحصر فى الحب والفروسية وما إلى ذلك .

ثم هل يُعْقَل أن عبلة ، وهى فى معمعة الاشتباك بالخناجر مع اللصوص الذين انتهزوا فرصة خروج رجال القبيلة لأعمالهم وهاجموها فى خبائها هى وخادمتها سعاد ، يمكن أن تنشغل كل هذا الانشغال بتغطية وجهها هى وخادمتها بالبرقع والقناع (ص/٢٠)، وبخاصة أننا سنراها بعد ذلك تلَقّى الرجال دون أن تهتم لذلك بل تخلو بعنترة مرات وتزقُّه فى فمه بتمرات مِنْ فيها ولا يجد هو من جهته حرجاً فى أن يصيح مُشْهِداً أفراد القبيلة جميعا على هذا الذى تصنعه معه حبيبته (ص / ٣٨) ؟

كما يبدو غريبا أن تنادى عبلةُ سعادَ خادمتَها ، رغم تقارب سنيهما (فكلتاهما فتاة فى مقتبل العمر) ، بقولها : « يا ابنتى » (ص / ٢٠) [1] ، وهو نداء كان يكون مفهوماً لو كانت عبلة امرأة كبيرة فى السنّ .

وأغرب من ذلك أننا ، بعد أن تستغيث عبلة بعنترة من اللصوص فيلبى نداءها ويهجم عليهم مجندلاً بعضا ومطارداً الآخرين ويدور بينه وبينها حوار طويل يفتخر كل منهما فيه بشجاعته ويفدّيها هو بحياته (ص / ٢٧ وما بعدها) ، وبعد أن يقول شوقى رحمه الله فى إرشاداته المسرحية بصريح العبارة (ص/ ٣٠) : « يفرّ اللصوص من اليمين ويدخل عنترة وعبلة من اليسار ووراءهما داحسٌ وسعاد » ، نفاجأُ عندما يقول داحس :

ياعبسُ ، بُشْرَى لكمو قــد وُجِــدَتْ أختكمــو
عنتـــــرةٌ حيالكــــم وعبلةٌ بينكمو (ص / ٣٣)

بعبلة تعبّر عن دهشتها لوجود عنترة بينهم وتسأله من أين جاء، وكأنها لم تكن قد رأته ولا كان بينهما كل هذا الحوار والغزل الذى استغرق سبع صفحات (ص / ٢٧ ـ ٣٣) !

هذا ، ولست أفهم قول عنترة لعبلة :

---

(١) كما أشارت إليها فى صفحة ٣٢ قائلة : « أنا وابنتى هاتيك ... » .

أجىء حماكـم من نجـوم بعيـدةٍ ونرجع بى من حيث جئتُ نجومُ (٣٥)

بما يوحيه من أنه ليس من قبيلتها بل من قبيلة أخرى تقع فى مكان بعيد أشد البعد ، مع أن المعروف هو أنهما كانا ينتميان لنفس القبيلة وينزلان نفس المنازل دائما .

وعندما يعيب زهيرٌ أخو عبلة عنترةَ بأنه عبد أسود ترد عليه أخته بقولها

لـم يحـطّ الســوادُ من أسَـد القفرِ ولـم يرفـع البيــاضُ الحمــارا (٦٤)

وهو ما يُفْهَم منه أن الأُسْود لونها أسود أو على الأقل أن بعضها كذلك . فهل هذا صحيح ؟ لقد رجعت إلى " Dictionary of the World's Mammals " لتحقيق هذه المسألة فوجدته ينصّ على أن لون الأسد " tawny " (وهو الأصفر الذى يضرب إلى السمرة) ، وإن أضاف أن لون لِبْدَته يختلف ما بين الصُّحْمَة إلى السواد [١] . فهل يمكن أن يكون أمير الشعراء قد قصد التعميم هنا ، جاعلاً اللون الذى تكون عليه لِبْدَة الأسد فى بعض الأحيان لونا للأسد كله فى جميع الحالات ؟ وهل هذا ، إن صحّ التوجيه، مما يمكن قبوله ، وبخاصة أنه قد ذَكَر « الأسد الورد » بعد ذلك

(1) M . Burton, Dictionary of the World's Mammals , Sphere Library, London, 1970, P. 163 .

بصفحة على أنه هو الأسد الأَسْوَد (ص / ٦٥) رغم أنه لا علاقة بين لون « الورد » [١] و « السواد » ؟ تقول عبلة :

أبى ، عنترةٌ ليس بزنجىٌ ولا عَبْدِ
ولم يُجْلَبْ من النُّوبِ ولم يُحْضَر من السِّنْدِ
ولكنْ سمسمُ اللون كمثل الأسد الوردِ

وعندما يعرض مالك وولداه زهير وعمرو على عبلة فى نفس هذا المشهد خِطْبَةَ صَخْرٍ لها يقول الأب لابنته عندما تتأزم الأمور وتصرّ عبلة على رفض تلك الخطبة والتمسك بابن عمها عنترة والدفاع عن بطولته ونبله :

الأمر يا عبل ما تأمرينا فالشأن يعنيك ليس يعنينا [٢]

وهو ما يدل بوضوح تام على أن الأب يعطى ابنته الحرية المطلقة فى الرفض أو القبول (ص/ ٦٦) ، بيّدَ أنه لا تمرّ لحظات إلاّ ونسمع ذلك الأب عينه يتهددها ويتوعدها هي وعنترة قائلاً :

---

(١) الأسد الورد : هو ما كان بين الكُميت والأشقر (المختار من كتاب « حياة الحيوان الكبرى » للدميرى / اختيار محمد الحاذق / وزارة الثقافة والإرشاد القومى / القاهرة / ٥١٢) .

(٢) الصواب أن تغيّر الشطرة الأخيرة على النحو التالى : «فالشأن يعنيكِ لا يعنينا».

إذن فانتظـــرى ياعبـــ ــل للعبد ولى شانا (٦٧)

ثم يُتْبع التهديد بالفعل ويرسم مع صخر خطة لقتل عنترة . فما السـِّـــرّ وراء هذا الانقلاب السريع ؟ ولماذا كان تخييره لـها أصلا ؟

وفى المشهد السادس من الفصل الثالث يتوتر الجوّ بين عبلة وعنترة بسبب ما وصل إلى علمها من اهتمام عنترة بغيرها من بنات القبيلة فيحاول استرضاءها بكل وسيلة معلناً لها أنه على استعداد لأن يأتيها بأى شيء تطلبه حتى لو كان إيوان كسرى أو هرم مصر (ص/ ٩١). وإننا لنتساءل : أكان أمثال عنترة وعبلة يعرفون شيئا عن الأهرام ؟ كما أنه يمضى قائلا لها إنها لو سألته البيدَ مَهْراً فسوف يأتيها بها (نفس الصفحة). وهو عرْض لا معنى له ، إذ ماذا تفعل عبلة بالبيد ؟ وكيف يمكن أن يأتيها بها؟ إن هذا كلام لا طائل وراءه . ليس ذلك فحسب ، بل إنه ليعرض عليها أيضا أن يقدِّم لها « أشرف ما قلَّدَ الإنسان : سيفى والقلم » (نفس الصفحة). فأمّا السيف فمفهوم ، إذ إن عنترة كان من مقاتلى العرب الصناديد المشهورين . لكن هذه أول مرة نسمع فيها أنه كان صاحب قلم . إن شوقى هنا يخلط بين عنترة الجاهلى الذى لم يرد فى أخباره أو شعره أنه كان من الكاتبين وبين

واحد كمحمود سامى البارودى ، الذى اشتهر بأنه « رب السيف والقلم » !

هذا ، وليس مما يهضمه العقل أن يموت أحد العبدين اللذين هاجما عنترة يبغيان اغتياله لمجرد أنْ صاح عنترة فيه (ص / ٩٢). إن هذا يحوّل الموقف إلى منظر هزلى لا يليق بعنترة وبطولته .

كما أن هناك سهواً وقع فيه شوقى رحمه الله ، إذ ذكر «الغساسنة» فى أحد المواضع وهو يقصد « المناذرة » (ص/ ١٠٨). وهو سهو يسهل الوقوع فيه لارتباط هاتين الدولتين إحداهما بالأخرى واتفاق اسميهما فى الوزن .

وفى نهاية المسرحية نرى عبلة تتزوج عنترة برغم أنف أبيها وأهلها بل وفى غيابهم . وهذا ، مرة أخرى ، خلط بين أوضاع الجاهلية وأوضاعنا نحن أهل الحضر فى القرن العشرين . بل لقد شهد أحمد شوقى فى أوائل القرن قضية أقامت الدنيا فى مصر وأقعدتها كان ينبغى أن تُنبّهه إلى لامعقولية الختام الذى انتهت به مسرحيته ، وهى انتهاء زواج الشيخ على يوسف ، الصحافى المشهور المعبّر عن الخديوى آنذاك ، بإحدى السيدات من أسرة السادة البكرية إلى التفرقة بينهما عن طريق القضاء. وبالمناسبة ، فليس فى أخبار عنترة وأشعاره

الصحيحة ما يدل على أنه تزوج من عبلة [١].

وبهذا نختتم تساؤلاتنا وملاحظاتنا وندخل في القضايا الأساسية للمسرحية : المضمونية منها والفنية . وأول ما نعرض له هو محاولة أمير الشعراء أن يجعل من عنترة بطلاً قوميا يعمل على إثارة نخوة العرب وإغرائهم بالتمرد على نِير الفرس وأتباعهم من المناذرة . وهو في هذا يستلهم السيرة الشعبية لذلك الشاعر الفارس، أما أخباره كما وردت عند مؤرخي الأدب القدماء ورواة الشعر فتخلو تماما مما يتصل بهذا الأمر من قريب أو من بعيد . ذلك أن عنترة إنما كان بطلاً قبليًا في أول المطاف وآخره ليس غير . وهذا لا يعني الحطَّ من قدره ، بل كل ما يهمنا هو تقدير الحقائق التاريخية كما هي . ومع ذلك فلنعدُ عن هذه ونتساءل : هل استطاعت المسرحية أن تقنعنا بما قالته عن تطلعات عنترة القومية وتخطيطه لإقامة دولة تشمل العرب جميعاً يعيشون فيها أحرارا كراماً مستقلين متمتعين بثروات بلادهم ، وإن كنت لا أعرف أن العرب كانت لهم ثروات في ذلك الحين أيام أن لم تكن لهم زراعة ولا صناعة (ولا نفط بطبيعة الحال) ؟

---

(١) انظر د. إبراهيم عوض / عنترة بن شداد ـ قضايا إنسانية وفنية / دار النهضة العربية / القاهرة / ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م / ٤ - ٥ .

وللإجابة عن هذا السؤال نقول إن فكرة الدولة الواحدة التى تضم العرب جميعا كانت بعيدة تماماً عن ذهنهم فى ذلك الوقت . وعنترة نفسه ، كما يُفْهَم من أخباره ، لم يخرج عن مضارب قبيلته ولا كانت له صلة على نحو من الأنحاء بالدول التى رحل إليها واشتبك مع جيوشها وتحدى ملوكها فى السيرة الشعبية، وهى اليمن والعراق وفارس . وقد قلتُ إن العرب فى ذلك الحين لم تكن لهم ثروة تُذْكر ، إذ كانوا يعيشون على الرعى فى الأساس، وكذلك على الغارات والسلب والنهب ، إلى جانب التجارة على نطاق محدود . كذلك فإن المسرحية لا تبرز هذا التطلع القومى لدى عنترة على نحو مقنع ، إذ تستغرقها كلّها تقريبا مشكلةُ الحب الذى كان بينه وبين عبلة . أما تلك النزعة العروبية فلا تظهر إلاّ بعد مرور ثلاث وسبعين صفحة لتظهر ثانية فى صفحة ١٠٧، ثم تعود فتختفى فجأة كما ظهرت فجأة وكأن شيئا لم يكن ، إذ لا نسمع عن هذا الموضوع شيئا بعد الصفحة الثالثة والعشرين بعد المائة ، فقد رجعت المسرحية لموضوعها الحقيقى ، وهو حب عنترة وعبلة الذى ينتهى بزواجهما كما قلنا .

وياليت المسألة توقفت عند هذه النقطة ، إذ نفاجأ بأن عبلة

حين تشترك فى تحريض العرب على التمرد على فارس لا تجد من يمكن أن تضربه مثلا لهم يحتذونه إلا اليهود :

ألا بَطَلٌ نلتقى حوله كإسرال حول لواء الرُّسُلْ ؟

يفكّ من الرق أعناقنا كما فكّ موسى رقاب الأُوَلْ (٧٩ ـ ٨٠)

ترى أضاقت الدنيا فى وجه شاعرنا وبطلته فلم يجدا إلا اليهود ، الذين كانوا فى ذلك الوقت يضعون الخُطَط على مرأى ومسمع من العالم أجمع بما فيه العرب والمسلمون لتجميع أنفسهم من أرجاء الدنيا وإقامة دولة لهم فى فلسطين ؟ أم هل كان شوقى يجهل هذا كله ؟ لكن أذلك ممكن بالنسبة إلى الشاعر الكبير الذى جاب كثيرا من دول العالم وكانت له بالسياسة المصرية والعربية وشائج متينة ؟ وبالمناسبة ، فإن كلمة « إسرال » ، التى فُسِّرت فى الهامش بـ « بنى إسرائيل » ، هى كلمة تجمع بين غموض المعنى وثقل الوقع على الأذن . وهذا الشرح المثبت فى الهامش لن يؤخر أو يقدم عند تمثيلها على المسرح بطبيعة الحال . ثم من أين لفتاة بدوية كانت تعيش فى قلب بلاد العرب قبل الإسلام هذه المعرفة بتاريخ بنى إسرائيل والدور الدينى (والقومى أيضا) الذى نهض به موسى عليه السلام هو ومن جاء بعده من أنبياء بنى إسرائيل ؟ وأخيرا هل كانت العرب جميعا تعيش فعلاً

فى القيود كما تقول عبلة ؟ إن هذا غير صحيح إلا بالنسبة لجزءٍ منهم فقط ، أما الباقون فقد كانوا يَحْيَوْنَ طلقاءَ غير تابعين لكسرى أو لقيصر .

وبالنسبة لرسم الشخصيات فإنه يبدو لى غريباً ألا يثور صخر لوصف عبلة إياه بأنه شاة (فى مقابل عنترة ، الذى وصفه هو نفسه بالذئب والليث). ليس ذلك فحسب ، بل إنه ليوافقها على هذا الوصف مستعذباً إياه . أليست الشاة صاحبة مزاج هادئ لطيف وشكل رائق سارّ كما يقول ؟ :

شاة أنا يا بنات عبسٍ احْسَبْنَنى الشاةَ . ما يضرُّ ؟
فى الشاة والله كلّ خيرٍ وليس فيها أذى وشرُّ
مزاجها هادئ لطيف وشكلها رائقٌ يسرُّ

مما جعل عبلة وصاحبةً لها تسخران منه ، فتناديه الأولى بـ «بُسْبُس» ، وتقول له الأخرى : « خذى كلى من تُرْمُسى » (ص/١٣ ـ ١٤) . وبالمناسبة فلست أظن أن الترمس يُزْرَع فى الجزيرة العربية أو حتى يباع فيها . كما أن قول صخر فى الدفاع عن نفسه :

بل أريد الحياة خيرا وسلما ليس شرّا سبيلُها وقتالا

لا يمكن أن يعاب ، إذ من ذا العاقل الذى يحب الشر والقتال؟

فكان ينبغى على شاعرنا ألا يُجْرِى هذا البيت الرائع الجميل على لسان صخر ما دام يريد السَّخَر به والزراية عليه .

كذلك فإن إبراز شجاعة عنترة وبطولته لا يتطلب أن تصوَّر القبيلةُ كلها ، سواء أفرادها العاديون أو زعماؤها بما فيهم أبو عنترة وعمه ، بهذا الجبن الذى يُبرزه المشهد الثالث من الفصل الأول ، فكل من سرق اللصوصُ الذين أغاروا على مضارب القبيلة فى غياب رجالها عنها منه شيئا يذهب إلى عنترة مستغيثا به ومستعطفا إياه أن يمضى فيعيد إليه مسروقه من فرسٍ أو ناقة أو شاةٍ. حتى الجروة التى سرِقت لأبى عبلة نجده يأتى إلى عنترة ضارعاً إليه أن يردها عليه . فإذا وضعنا هذا أمام تَصدِّى عبلة وخادمتها سعاد وحدهما للصوصِ بكل شجاعةٍ خرجنا بأن قبيلة عبس كانت قبيلة من الجبناء الفُسول الذين ينتسبون ظلما إلى جنس الرجال . وهذه طريقة هزلية فى التدليل على جسارة عنترة لا أظن عنترة نفسه ، لو أُخِذ رأيُه فيها ، كان يمكن أن يوافق عليها بحال .

وفى المشهد السابع من الفصل الثانى نسمع عجباً أشد العجب من عبلة ، وذلك حين تقترح على أبيها أن يزوج أخاها زهيراً لصخر ما دام ذلك الأخ يتحمس لخِطْبته لها كل هذا التحمس الذى أبداه أو على الأقل يزوجه من أَخيه عمرو . إن هذا

كلام لا يمكن صدوره من فتاة فى مثل هذا الموقف ، وبخاصة أن الجو كان مكهربا للغاية . ترى كيف تجرؤ فتاة عربية فى ذلك الوقت أن تقول عن أخيها مثل هذا الكلام الذى يتهمه فى رجولته؟ وأعجب من ذلك أن يكون كل ما صدر عن الأب والأخ المتّهم فى رجولته هو قول الأول فى دهشة :

أزوّج الرجال بالرجالِ ؟ ذاك لَعَمْرِى منتهى الخبالِ

وتعقيب الثانى بكل برود : «استهترتْ أختى فما تبالى» (ص/٦٦). هذا ، ولا أظن أن رد الفعل فى هذا الموقف كان يمكن أن يقل عن قتل تلك البنت التى فقدت عقلها وحياءها وخرجت على جميع المواضعات الاجتماعية عند العرب خروجا تامًا .

أما بالنسبة لجو المسرحية وما يسوده من حب نبيل بين عنترة وعبلة فلم أكن أحب أن يَرِد فيه مثلُ قول عبلة تتهكم بصخر وجبنه :

إذا ما عوى الكلبُ ضل السلاحَ وبلّ من الخوف سرواله (١٥)

أو قول فتاة أخرى لصخر تسخر بجبنه أيضا :

فتى عامرٍ فى كريهة. أين عامرٌ ؟ يكاد فتاها فى السراويل يَسْلَحُ (٤٢)

إن مثل هذا الجو العاطفى الرفراف لا يلائمه ذكر التبول والتبرز أبدا حتى لو جاء فى سياق سخرية وتهكم .

ونبلغ بناء المسرحية . وقد لا حظت أن بعض مشاهدها ينبغى حذفها : إما لأنه فضول زائد لا يضيف شيئا إلى العمل ، وإما لأنه يناقض اتجاه العمل نفسه مناقضة . فمثلاً أرى أن المشهد الثانى من الفصل الأول لا داعى له ، فهو ليس شيئاً أكثر مما قاله شوقى نفسه فى الملاحظات التى ختم بها المشهد السابق ، وفيها أن عنترة بعد أن تغنى ببعض شعره فى حب عبلة قد هيأ لنفسه مضطجعا وراء نخلتين فوق إحدى الربا . ثم يبدأ المشهد الثانى ، وهو عبارة عن حوار قصير بين فتيين من عبس : أحدهما يتساءل عمن يكون هذا الراقد ، والآخر يجيبه بأنه عنترة . ونفس الشىء يقال عن المشهد الذى يلى ذلك والذى نسمع فيه هاتفا يصيح مبشرا بانبلاج الصباح ، وهو ما عرفناه أيضا من نفس الملاحظات المذكورة فى نهاية المشهد الأول ، إذ وردت فيها الإشارة إلى نباحِ الكلاب وثغاء الشاء وصياح الدِّيَكَة ، وهذا هو ذاك دون أدنى فرق. كما وردت الإشارة إلى ذلك أيضا على لسان عبلة فى بداية المشهد الرابع (ص / ٨) .

على أنى لا أحب أن يفوتنى هنا التنبيه إلى البراعة فى البيت

الذى جرى على لسان الفتى الأول ، وفيه يسأل عمن يكون الشخص الراقد ، إذ يقول :

ما ذاك ؟ مَنْ ؟ قفوا ، انظروا   جلمود صخر أم جسدْ ؟ (٧)

إذ إن قوله : « ما ذاك ؟ » هو سؤال خاص بغير العاقل ، على حين أن « مَنْ » سؤال للعاقل ، وهو ما يعكس حيرته فى أول الأمر وتوهمه أن ما يراه ليس إنسانا بل شيئا من الأشياء ، فلما استبان له أنه بشرٌ استخدم « مَنْ » . وقد وضّحت الشطرة الثانية ما أقول تمام التوضيح ، إذ ذُكِر فيها « جلمود صخر » أوّلاً ثم «جَسَد » ثانيا .

أما النوع الثانى من المشاهد التى ينبغى حذفها فيتمثل فى تلك التى تتحدث عن دور عنترة القومى . وذلك أنه لا عنترة ولا العرب كانا مؤهلين لبلوغ هذا الهدف . إننا نقبل ذلك من كاتب السيرة الشعبية ولا نُنْكِره عليه . لكن السيرة الشعبية شيء ، ومسرحية يكتبها شاعر كأحمد شوقى شيء آخر ، إذ إن ثقافة كاتب السيرة لا تعصمه من الخلط التاريخى أو تصوير أبطاله بأبعاد فوق مستوى الأبعاد البشرية ... إلخ . ونحن حين نقبل على قراءتها نضع هذا كله فى حسابنا ، كما هو الحال عند إقبالنا على الحدوتة مثلاً والأسطورة وغيرهما من ألوان الأدب الشعبى . أما حين نقرأ عملاً كمسرحيتنا هذه فإن ما كان نائماً من حواسنا

النقدية يستيقظ بل ينتفض ، وتكون النتيجة ألا نقبل ما كنا نغض الطرف عنه فى الآداب الشعبية .

وهناك ملاحظة أخرى فى بنيان المسرحية أحب ألا يفوتنى النصّ عليها رغم أنها مجرد ملاحظة شكلية نظرية . ذلك أن المرحوم شوقى قد أسرف فى تقسيم فصول مسرحيته إلى مشاهد، حتى إن مجرد دخول شخص أو خروجه يُعدّ إيذانا ببدء فصل جديد . إن هذا فى الواقع لا يؤثر بشىء على ما يقع فوق خشبة المسرح بطبيعة الحال ، ولهذا قلت إنها ملاحظة شكلية نظرية . لكن الذى يلفت البصر هو أن شوقى ، رحمه الله ، لم يَجْرِ على وتيرة واحدة فى سائر المشاهد . فمثلا فى الفصل الأول نجد أنه كلما دخل أحد اللصوص الخِبَاء على عبلة وسعاد بدأ مشهد جديد (ص / ١٨ ـ ١٩) ، على حين أنه عندما اقتحم اللصوص الباقون الخيمة لم يتغير المشهد (ص/ ١٩ ـ ٢٣) .

ومن ناحية الموسيقى الشعرية يلاحظ أن شوقى كثيرا ما ينتقل من بحر إلى بحر أثناء كلام الشخص الواحد . وإذا كان هذا مقبولاً حين يتغير شىء ما فى الموقف يسوّغ تغيير الوزن على أساس أن حالةً شعورية أو فكرية جديدة قد نشأت ويلائمها وزن جديد ، فإن من الصعب تسويغ هذا الانتقال فى الحالات الأخرى

التى لا يَجِدّ فيها على الموقف أى جديد .

كما يلاحظ عنده كثرة الضرائر الشعرية من صرف الممنوع من الصرف وعكسه وتحويل همزة الوصل قطعاً : فمثلا نراه قد منَع اسم « شداد » (ص / ٢٥ ، ٢٩ ، ٥٣) و « أُسيِّد » (ص/ ٣٠) و « عامر » (ص / ٥٢) و « صخر » (ص / ٥٣) و «حاتم» (ص / ٥٤) من التنوين ، ونوَّن اسم « عبلة » (ص/ ٣٣، ٥٣) و « عنترة » (ص/ ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٣، ٣٤) رغم أنهما من الأعلام التى تُمنَع من الصرف . كما قَطَع همزة الوصل فى قوله: « هلُمَّ عنترَ إِلْقَنى » (ص / ٢٩). والغريب أنه كانت أمامه مندوحة واسعة عن ارتكاب هذه الضرورة ، إذ كان يمكنه ببساطة أن يقول : « هلُمَّ عنترةُ الْقَنِى » فلا يرخِّم عنترة ولا يحول همزة الوصل بعدها إلى همزة قطع ، وكفى الله المؤمنين القتال ! كذلك فقد أثبت حرف العلة فى آخر المضارع المجزوم مرتين فى : « لا تخشى » (ص / ٦٠) و « لم يتبدَّى » (ص / ٧٦) . صحيح أن من لغات العرب القديمة ما يجيز ذلك ، لكن كان من الأفضل أن يجرى شوقى هنا على قواعد النحو كما استقر العمل بها منذ قرون . أما إطلاق القافية فى البيت التالى ، وهو من كلام صخرٍ منافس عنترة عن عبدين أعدهما لاغتياله :

إن صارعا جلمود صخر صُرِعــا   أو قارعا ضيغم غابٍ قُرِعا (٦٩)

فقد يوقع القارئ فى الوهم ، إذ يظن أن المراد التثنية وأن العبدين هما اللذان سيُصْرَعان ويُقْرَعان ، على حين أن المقصود هو أن الذى سيُصْرِع هو جلمود الصخر ، والذى سيُقْرَع هو الضيغم . وهذا يتضح من الشطرة التالية ، وهى تتمة كلام صخر عن عبديه ذيْن : « أو رَمَيَا الشمس أصابا المطلعا » . ومما يدخل فى هذا الباب أيضاً حذفه الفاء من جواب «أمّا» فى قول إحدى النساء عما فقدته فى القتال : « أمّا أنا خلّفْتُ فيه بَعْلِى » (ص / ٧٥) . لقد لاحظت فى الأعوام الأخيرة تفشى هذا الحذف فى كلام كثير من المذيعين والصحفيين والطلاب ، ولكن هأنذا أكتشف أن شاعراً بقامة أحمد شوقى قد فعل ذلك قبل عشرات السنين . ومن يدرى؟ ربّما عثرنا فى المستقبل على شواهد أخرى لهذا الاستعمال عند سابقيه من الشعراء . هذا ، ولم يَخْلُ الأمر من لجوء أمير الشعراء إلى الحشو ليصل بالبيت التالى مثلا إلى نهايته على أى نحو : « هَىّ جِىءْ تعالَ هَىّ زُهيرُ » (ص / ٦٢)، إذ الكلمات الأربع كلها بمعنى واحد تقريبا ، وليس فى الموقف ما يوجب مثل هذا الترادف .

فإذا ما تناولنا لغة أمير الشعراء فى هذه المسرحية فإننا لا

نستطيع إلا أن نسلِّم بوجه عام بسلاستها وموسيقيتها . لكننا في ذات الوقت لا نستطيع أن نُسيغ الفعلين المضارعين في البيت التالى الذى تنهى عبلة فيه صخرا عن مقارنة نفسه بعنترة :

خلّكَ منه صخرُ لا تَقْتَسْ به   لا تَزِنْ صخرُ بفارس الوَغَى

أى لا تَقِسْ نفسك ولا تَزِنْها به (ص/ ١٣) [1] ، فإنهما ثقيلان أشد الثقل ، علاوة على عدم وضوح معناهما للسامع بسهولة . كما أن قوله على لسان عنترة يخاطب عبلة:

وشُوَيهاتُكِ حولى أُنَّسٌ   يغترفن الماء من راحى السُّحُم (٩)

مما لا يُغْتَفَر ، إذ كيف تغترف الشياه الماء وهى لا أكفّ لها بل أظلاف ؟ ثم إن الاغتراف إنما يكون من بئر مثلا أو دلو لا من كفّ ! علاوة على أن عبارة « راحى السُّحُم » هى من العبارات التى لا يتبين معناها للمشاهدين المتوسطى الثقافة ، إذ كم منهم سيفهم أن عنترة يشير إلى كفّيه السوداوين ؟ كذلك فعبارات مثل « الرحيق الحلال » (ص/ ٩) و « روائع التحف » و « يا فَسَقَة » (ص/٢٨) و « السبع الطباق » (ص/٥٧) تبدو غير متسقة فى هذه المسرحية التى تقع أحداثها فى الجاهلية . وأخيراً

---

(١) وقد استعمل الكلمة الثانية مرة أخرى فى صفحة ٢٩ .

وليس آخرا فقد كنت أحب لو لم تحتو المسرحية على العبارة التالية: « وتَمْرُها كحلَّم العذارى » (ص/٥٩) ، إذ تذكرنا ببعض بائعى العنب الذين لا يجدون ما ينادون به على عنبهم الطويل الحَبّ إلا كلمة « بِزّ » : هكذا بعريها وفجاجتها والتنغيم الوقح لنطقها .

وكعادة شوقى فإنه يأتى بالرائع البديع حين يترنم أبطاله بعواطفهم أو حين يصف منظرا من مناظر الطبيعة . وفى المسرحية عدد من تلك القطع منها هذه الأبيات التى تترنم بها عبلة فى أوائل المسرحية :

وادى الصَّفَا تجاوبت ... وزقزقت عصافرُهْ
وانتبهت خيامه ... واستيقظت حظائره
صاحت هناك شاؤه ... وههنا أبَاعِرُه
أوَّلُه فى لُجَّة الـ ... ـفجر جرى وآخره
نباته وماؤه ... وظلفه وحافره

وتلك التى يدفع فيها عنترة عن نفسه ما اتهمته به عبلة من تعلق قلبه بغيرها . وها هى ذى ، ولنعدّ الآن عما كنت أخذته عليها من قبل :

لا وعينيك ، وأعظمْ بالقَسَم   وفَمٍ عن غُرّة الصبح ابتسمْ
لَمْ أَنَمْ يا عبل عن عهد الهوى   من رعى أمرا عظيما لم ينَمْ
اذكرى يا عبل أيام الصِّبا   حين أَسقِى بين عينيك الغنم
وشُويهاتُكِ حولى أُنَّسٌ   يغترفن الماء من راحى السُّحُمْ
إن حضرتُ الماء حامت وارتوت   أو تولى الماءَ غيرى لم تَحُمْ
إذ تجيئين بصبيان الحِمَى   وصبايا الحىّ فى ظل الخِيَم
فتقصّين عليهم خبَّرى   مع ذئب القفر أو ليث الأَجَم
أنا يا عبلة عبدٌ فى الهوى   وأنا يا عبل فى القربى ابن عم
اطلبى الإيوان أحمله على   راحتَىْ كسرى وهامات العَجَمْ
أو سلينى الهرم المشهور يا   عبل أَجلِبْ لكِ من مصر الهرَم
أو سلينى البيدَ مَهْراً أو سَلِى   ما وراء البيد من حُمْر النَّعَمْ
أو تعالَىْ فَخُذى أشرف ما   قلَّد الإنسان : سيفى والقلم
ربَّ خيلٍ قُدْتُ حتى قادنى   وحوَى رِقّى بنانٌ كالعنَمْ
وليوثٍ صدتُ حتى صادنى   رشَأُ القاع ورُعبوبُ الأكَمْ
قد رعيتُ النجم حتى ملّنى   وتعهدتُ الدُّجا حتى سئمْ

أشتهى طيفك فى حلم الكرى   فيقول الليل لى : أين الحُلُمْ ؟

كذلك يُذْكر لشوقى ، رحمه الله ، أنه طوّع اللغة الفصحى لمقتضيات الفن المسرحى تطويعا حتى إنه كثيرا ما يقسّم البيت الواحد بل الشطرة الواحدة على عدة أشخاص فى براعةٍ رائعة . وهذا أمر مشهور لا يحتاج إلى سوق أية شواهد عليه .

« سرّ الحاكم بأمر الله » لعلى أحمد باكثير

(دار الفكر العربى / بدون تاريخ)

وُلد باكثير ، في مدينة سوارابايا بجاوة (التى تسمّى الآن « أندونيسيا ») من أبوين عربيين من حضرموت بجنوب اليمن عام ١٩١٠م ، وفى نحو العاشرة من عمره أرسله أبوه إلى هناك حيث تلقى ثقافة عربية إسلامية . وقد تزوج باكثير مبكراً وماتت زوجته الصغيرة بعد سنوات قلائل ، فترك حضرموت إلى عدن فالصومال والحبشة فالحجاز ، ثم انتهى به المطاف سنة ١٩٣٤م إلى القاهرة ، التى كان يريد أن يلتحق فيها بالأزهر لدراسة العربية وأصول الدين، لكنه غيّر رأيه والتحق بكلية الآداب (جامعة فؤاد الأول ، التى أصبحت فيما بعد « جامعة القاهرة ») حيث درس اللغة الإنجليزية وآدابها . وبعد التخرج اشتغل باكثير بتدريس هذه اللغة فى إحدى المدارس بالمنصورة لبضع سنين ابتداءً من ١٩٤١م، ثم درّسها بضع سنين أخرى فى بعض مدارس القاهرة إلى أن ترك التدريس وانتقل فى عام ١٩٥٥م إلى مصلحة الفنون ، التى تحولت بعد ذلك إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، حيث بقى فيها إلى أن تُوُفّى فى ١٩٦٩م. وكان قد تزوج ، رحمه الله ، فى مصر من سيدة مصرية ، لكنه لم يُعقِب ذرية . كما زار عددا من

البلاد الأوروبية.

وقد خلّف باكثير بضع عشرات من الأعمال الأدبية ما بين رواية مثل «وا إسلاماه» و « الثائر الأحمر » و « سلامة القسّ » ، ومسرحية (وأغلب أعماله مسرحيات) مثل « سرّ شهرزاد » و « أوزوريس » و « شيلوك الجديد » و « إله إسرئيل » و « حبل الغسيل » و « مسمار جحا » . وقد كتب باكثير في البداية عددا قليلا جدا من مسرحياته شعراً ثم تحوّل إلى النثر. وهذه المسرحيات بعضها أسطورى ، وبعضها تاريخي (فرعونى وإسلامى)، وبعض ثالث اجتماعى أو سياسي. وهي تتنوع ما بين المأساة والملهاة . وقد استأثرت قضية فلسطين بعدد من هذه الأعمال المسرحية . كذلك ينبغى التنبيه إلى أن باكثير هو رائد ما أصبح يسمّى بعد ذلك بـ «الشعر الحرّ » ، وذلك حين صَبّ فيه ترجمته لمسرحية شكسبير «روميو وجوليت» في مطالع الثلاثينات . وقد نَظَمَ في أوائل الستينات ملحمة شعرية تقع في عدة مجلدات هى « ملحمة عمر». كما أن له كتاباً يحكى فيه تجربته في مجال التأليف المسرحى ، وهو عبارة عن محاضرات ألقاها على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة التابع لجامعة الدول العربية [1] ، ثم صدرت بعد ذلك فى كتاب

(١) كان ذلك فى سنة ١٩٥٨م .

يحمل عنوان « فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ». وقد مُثِّلَتْ بعض أعماله على الشاشة الفضية وخشبة المسرح ، فأُنْتِجَتْ رواية «سلاّمة القسّ» فِلْماً [1] ، وأُخْرِجَتْ له مسرحيات « مسمار جحا » و «حبل الغسيل» و « جلفدان هانم » .

هذا ، ومن يُرِدْ أن يَطَّلع على تفصيلات حياة المرحوم باكثير وأعماله الأدبية وبخاصة المسرحية منها ومكانته فى دنيا الإبداع يُمْكِنْه أن يرجع إلى الكتاب الذى جمع فيه د. محمد أبو بكر حميد ما كتبه عنه بعض معاصريه من الأدباء العرب بعد رحيله[2] وسمّاه « على أحمد باكثير فى مرآة عصره » ، وكذلك الفصل الذى خصّصه له محمد جبريل فى كتابه « آباء الستينات ـ جيل لجنة النشر للجامعيين » ، وكلا الكتابين من مطبوعات «مكتبة مصر» بتاريخ ١٩٩١م و ١٩٩٥م على الترتيب . وهناك أيضا كتاب باكثير نفسه عن تجربته فى الفن المسرحى .

(١) وهو الفلم الذى تشدو فيه كوكب الشرق بأغنيتها البديعة : « قالوا : أحب القَسُّ سلامةً » .

(٢) اللهم إلا مقالين أُخِذ أحدهما من كتاب « فى ظلام السجن » لمحمد على الطاهر المجاهد الفلسطينى رحمه الله (ص/ ٣٤ وما بعدها من كتابنا الذى نحن بصدده)، والثانى كان قد نُشِر فى جريدة « المقطم » سنة ١٩٥١م بتوقيع «متأسّف» (ص/ ١٤٣ ـ ١٤٤ من نفس الكتاب) .

أما مسرحيته التى نحن بصددها فقد مثلها يوسف وهبى على مسرح دار الأوبرا فى الأربعينات من إخراج زكى طليمات . وللأسف أُهمل اسم باكثير فى إعلانات المسرحية فى البداية ، إلا أن بعضهم أفهم المسؤولين عن تمثيلها أن مؤلفها يمكن أن يقاضيهم لهذا الإغفال ويكسب القضية ، فكان من جراء ذلك أن أضافوا اسمه إلى إعلاناتهم ولكن فى زاوية متواضعة . ليس ذلك فقط ، بل إن أولئك المسؤولين لم يفكروا فى أن يبعثوا إليه ، رحمه الله ، بدعوة لحضور التمثيل ، فكانت الجماهير التى تشهد المسرحية تهتف وتصفق لها على حين كان هو جالسًا بمقهى مجاور للدار يتناهى إليه صوت الهتاف للممثلين والمخرج من داخلها [١] .

وتقع مسرحية « سر الحاكم بأمر الله » فى مائة وأربعين صفحة ونيف من القطع المتوسط . وهى تحاول أن تفك السّر الذى يغلّف شخصية الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله التى حيّرت المؤرخين بغرابة أطوار صاحبها وقسوته الوحشية الشاذة وما أحاط به وبمصيره من غموض شديد الإلغاز . لقد اتُّهِم هذا الخليفة

---

(١) انظر فى هذه النقطة د. محمد أبو بكر حميد / على أحمد باكثير فى مرآة عصره / مكتبة مصر / ١٩٩١م / ٦١ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٤٤ .

بالجنون، كما اتُّـهِم بالإلحاد ، إلا أن لباكثير رأيا آخر لا أذكر أنى قرأته لأحد غيره من قبل . ولكن فلنصبر قليلا حتى نفرغ من استعراض المسرحية أولاً ، وبعد ذلك نلتفت إلى التفسير الذى قدّمه لنا باكثير ونتناوله بالتحليل والنقد مع سائر عناصر العمل الأخرى .

والمسرحية تتكون من ستة مناظر ، كل منظر يلقى الضوء على جانب من جوانب شخصية الخليفة الفاطمى ويمهّد فى ذات الوقت للمنظر الذى يليه . وأشهد لقد جاءت المناظر شديدة الترابط والإحكام ، فلا فضول ولا فتور ولا تعسُّف . ويزيدنا إعجاباً بهذه النقطة أن المؤلف لم يكن مُطْلَقاً العنان لخياله يتصور ما يشاء من الوقائع على النحو الذى يَهْوَى ويراه موصِّلاً إلى ما يريد من التأثير فى مشاهديه أو قارئيه ، بل كان مقيدا بما أوردته كتب التاريخ من أحداث ومواقف وأشخاص وكلام على ألسنة هؤلاء الأشخاص ، أى أن نطاق حركته كان ضيقاً أشد الضيق ويكاد أن ينحصر فى محاولة تفسير الدوافع التى تكمن وراء تصرفات أبطاله وأقوالهم .

وتبدأ المسرحية بالحاكم جالساً عقب الصلاة التى فرغ منها لِتَوِّه فى غرفة شديدة الظلام (١) رغم أن الوقت ضحًا ، وذلك

(١) اللهم إلا شمعة ضئيلة فى أحد أركان الغرفة تجسّد ذلك الظلام الحالك أكثر مما تطرده .

بسبب إسدال الستائر السوداء على نوافذ الغرفة ، وقد استغرق في الابتهال إلى ربه أن يسلطه بالانتقام على عباده لزيغهم واستحبابهم العَمَى على الهُدَى ، وتَرَقْرَقَ الدمعُ في عينيه الكبيرتين اللتين تلمعان في الظلام كأنهما جمرتان . ثم تدخل زوجته عليه فيحتضنها مبدياً شوقه ولهفته إليها ، ولكنه يُتْبِع ذلك بهذا السؤال الغريب : « كيف السبيل إلى الخلاص منك ؟ » . ذلك أنه يراها مَشْغَلَة له عن « القَوِىّ المتين » ، ثم يقول لها إنه سيُسْلِمها لربه وديعة عنده . وعندما تذكّره بأولاده ، الذين سيتَيَتَّمون بعدها يردّ بجملة أشد غرابة ، إذ يقول : « ياليت أنى لا أولاد لى » . ونفهم من هذا الحوار أنه يريد أن يعلو على الضعف البشرى ونوازعه في نفسه حتى لا يشعر بعدها بخوف أو قلق أو حنان أو رحمة... إلخ. ويدخل بعد ذلك عليه أحد كبار رجال الدولة (وهو عبد الرحيم إلياس ، الذى كان الحاكمُ يعمل على أن يتولى الحكم من بعده) ويعرض عليه بعض الأمور ، وكلُّها خاص بعزل بعض الناس من منصبهم وقتلهم وتولية آخرين مكانهم ، وهى قرارات تدل على تخبُّط رأى الحاكم ورغبته في مجرد إملاء إرادته وإثارة دهشة الناس ومفاجأتهم بها . ثم نسمعه يسأل عبد الرحيم عن الغلام الذى كلّفه بأن يشتريه له ، فيقول له إنه موجود ، فيأمره بأن

يُحْضِره حالا . وعندما يخرج يفتح الحاكم خزانةً ويسحب منها سكينا حادّة وهو يخاطب نفسه قائلاً : « أيتها الرحمة ، أيها الضعف البشرى سأقضى عليك اليوم » ، ثم يرفع بصره إلى السماء قائلاً : « ربِّ ، هب لى من لدنك قوة تعيننى على التشبه بك . تعاليتَ عن صفات الفانين . كان وباء العام الماضى من آياتك فأزهقت فيه أرواح الألوف من خلْقك دون أن تحدّ الرحمة من قدرتك ». وبعد قليل يدخل عبد الرحيم ومعه غلام جميل الخلقة فى السابعة من عمره يشبه عليًا بن الحاكم ، وعندما يراه الغلام ومعه السكين فى ذلك الجوّ القابض يرتعب ، فيحاول عبد الرحيم أن يسرّى عنه ، لكن الغلام يتوسل إليه أن يَدَعَه يخرج ، فيُحْضِران إليه عليًا ، الذى يريد أن يأخذه ليلعب معه ، إلاّ أن الخليفة يصرف ابنه ويستبقى الغلام ، الذى يظن عبد الرحيم أن مولاه قد أمره بشرائه ليكون فى خدمة الأمير علىّ ، فيرد عليه الحاكم قائلاً : « ما تقول ويلك ؟ إن شبّهه بابنى أوفق لرياضتى وأنجح » . وبعد أن يُخْرِج الخليفة ابنه يأخذ الغلام إلى حجرة جانبية موهماً إياه أنه سيكسوه حلة جديدة وآمراً عبد الرحيم ألا يدع أحداً يدخل عليه . وتُسْمَع صيحة الغلام ، ولكنها سرعان ما تهدأ ليعلو صوت الحاكم ، مخاطباً عبد الرحيم بقوله : « انظر يا

عبد الرحيم . هذه أسماء الغلام الجميل . لله ما أطولها ! هلُمّ انـظر » . ثم يأخذ فى استعراض قلبه وكبده ورئتيه مبدياً التعجب من احمرارها وحيرته من ذهاب الحياة النابضة التى كانت تسرى فيهـا وهاتفاً فى فرحة غامرة : « انظر يا عبد الرحيم . هأنذا قد تغلبت على الرحمة . على هذا الضعف البشرى » .

وحسناً صنع باكثير أن جعل الحاكم يقوم بذبح الغلام فى المخدع بعيداً عن أنظار المشاهدين حيث لا يرون شيئاً من هذا المشهد الوحشى ، وإن كان صوت الحاكم الآتى من تلك الغرفة يتكفَّل بإفهامنا بكل ما حدث . وباكثير هنا إنما يجرى على قواعد المسرحية الكلاسيكية ، التى تنفر من عرض مناظر القتل والعنف الوحشى على خشبة المسرح . ومع ذلك فإن الطريقة التى انتهجها للإيماء إلينا بمـا وقع لا تُقَصِّر عن ذلك كـثـيـراً فى الإيلام والإفزاع . وإذا كنت ، وأنا أقرأ المسرحية مجرد قراءة ، قد شعرت بالقشعريرة تسرى فى بدنى ومفاصلى ، فما بالنا بالمشاهدين الذين كان يتناهى إليهم من مسافة أمتار قلائل صوتُ الغلام وهو يصرخ داخل المخدع والسكين تحزّ رقبته أو تغوص فى قلبه ثم يخفت صوته فجأة ، وذلك بعد أن يكونوا شاهدوه وهو يسترحم ذلك الوحش أن يتركه يذهب لحال سبيله وقد استولى الرعب عليه فلا

يعبأ باسترحامه ولا برغبة طفله أن يأخذه معه ليلعبا سويًا ولا يزيد عن أن يقول له إنه سيتركه يلحق به للعب معه لكن بعد أن يكسوه حلة جديدة ؟ ويزيد الموقفَ بشاعةً عِلْمُنا من كلام الحاكم أنه إنما اشترى ذلك الغلام الذى يشبه ابنه كى يستعيض مؤقتا بقتله عن قتل ذلك الابن بغية أن يُثْبِت لنفسه أنه قد استطاع السموّ على الضعف البشرى المتمثل فى عاطفة الأبوة لديه إلى أن يأتى اليوم الذى يستطيع فيه أن يقتل ابنه فعلاً ويصل إلى قمة التجرد عن هذا الضعف البشرى ! ومع ذلك فإن تقديم باكثير لهذه الحادثة ليدل على براعة عالية فى الفن المسرحى بغض النظر عما تسبّبه لنا من إزعاج وفزع لا بد أن يكون قد ضاعفهما فى التمثيل على خشبة المسرح أن الذى قام بدور الحاكم هو الفنان يوسف وهبى بملامحه المرعبة وحاجبيه الكثيفين ونظراته النارية النفّاذة وصوته الضخم وخبرته فى تشخيص هذه الأدوار الشاذة . لقد تمنّيت ، رغم أنى لست من المغرمين بالمسرح ، لو كان قد قُيِّض لى أن أشاهد ذلك الممثل وهو يؤدى هذا المشهد وأسمع صوته من داخل المخدع ثم أراه حين يَخْرج وفى يده السكين وقد تلوثت يداه وملابسه ولحيته بالدماء .

(٢) ويزيد هذه الواقعةَ الوحشيةَ بشاعةً وفظاعةً أن الحاكم قد أتى

جريمته بهدوء أعصاب وبرود دم مع سبق إصرار خالعًا عليها رداءً فلسفيا يريد أن يوهم نفسه ويوهمنا معه بسموّه على أفق البشر العاديين . وهذا يذكّرنا بما يتردد هذه الأيام النِّحسات فى وسائل الإعلام عن الأطفال الذين تسرقهم العصابات الدولية من أهليهم فى بلاد العالم الثالث وتبيعهم للشذاذ من أغنياء أوروبا ليفسقوا بهم ثم ليقتلوهم بعد ذلك ، أو ليقتلوهم أولا ثم يقتطعوا من أجسادهم ما يحتاجون إليه من أعضاء يستبدلونها بأعضائهم التالفة على أساس أن انتماءهم إلى الجنس الأوروبى الأبيض يخوّل لهم هذا الحق على غيرهم من البشر المتخلفين . إننا هنا أيضا نجد أنفسنا وجها لوجه مع نفس برود الدم ونفس الشذوذ الفكرى المغلّف بدعاوى السموّ على الآخرين العاديين .

وعلى هذا النحو ننتقل من منظر إلى آخر ، وفى كل منظر يتضح لنا جانب من شخصية الحاكم وتصرفاته وقرارته العجيبة بل الشاذة . وفى أحد المناظر تقابلنا مجموعة من المجوس الذين أتوا إلى مصر بغية هدم الإسلام عن طريق الاتصال بالحاكم وتزيين المضىّ له فى طريق الشذوذ الإجرامى وإقناعه بأن روح الله قد حلّت فيه والإيقاع بينه وبين أخته ست الملك ، التى كانت حانقة عليه وعلى تصرفاته البشعة وكانت تحذره من أنه بهذا السلوك الفظ

وتلك القرارات الغريبة التى يحجر بها على حرية الناس ويُحَوِّل حياتهم إلى جحيم (مثل منعهم من أكل الملوخية ومعاقبة أية امرأة تخرج من دارها إلا بتصريح مكتوب ... إلخ) سيقضى على الدولة التى شادها آباؤه . وقد استطاع هذا النفر الحاقد من مجوس فارس أن يُدْخِلوا فى رُوعه أن لأخته عشيقاً تعاشره فى الحرام ، فما كان منه إلا أن واجهها بذلك فبكت وأقسمت بأغلظ الأيمان إنه لم يمسسها بشر فلم يرقّ لبكائها بل أخبرها بأنه سيستعين بالقوابل ليكشفن عليها ويُخْبِرْنه أهى لا تزال عذراء كما تَدَّعِى [١] أم فقدت بكارتها كما بلغه فيقتلها ، فانصرفت عنه وقد عقدت العزم على التخلص منه ومن نزواته المتوحشة ومزاجه المتعطش للبطش والدماء . كذلك بلغ من نجاحهم فى إقناعه بحلول الألوهية فيه أن امتنع عن دعاء أمه بـ « يا أماه » ، بل حرّم على الآخرين أيضا أن يشيروا إلى بنوّته لها وأَمَرَهم بالاستعاضة عن ذلك بمناداتها بـ « أم منصور »[٢] . لكن الحاكم ينقلب على هذا النَّفَر المجوسيّ ويستيقظ ضميره ويتنبه إلى ما اقترفه فى حقّ أخته الكبرى ست الملك من إساءات جارحة . وبرغم ذلك وبرغم ما

(١) كانت ست الملك منصرفة عن الزواج .

(٢) منصور هو اسمه ، أما الحاكم فكان لقبا له .

انتهى إلى علمه من أنها قد وضعت خطة مع بعض كبار رجال الدولة لقتله فإنه لا يفكر فى استدعائها أو الذهاب إليها لتسوية خلافاته معها وتصفية ما فى النفوس ، بل يصر على الخروج كعادته ليلاً غير مُصِيخٍ لرجاء أمه ألا يخرج فى تلك الليلة ، وإنْ طمأنها أنها ستكون آخر ليلة يخرج فيها . ثم يعطيها مفاتيح خزائنه قائلاً لها إنها قد تحتاج إلى المال فى غيابه ، ويوصيها بأخته ست الملك ، التى كثيراً ما عيّرها أيام خصامه معها بنصرانية أمها [١]. وفى النهاية يودّع أمّه بهذه الكلمات : « وداعاً يا أم منصور ! وداعاً يا مُلْك العزيز ! [٢] وداعاً يا أباطيل الحياة ! وداعاً يا ضرورات الجسد ! » ، ثم يعانقها ويقبل رأسها قائلاً : « وداعاً يا أماه ! » ، فتفرح بمناداته إياها بـ « يا أماه » ، ثم يتركها وينصرف وأصوات الطبول التى كانت دائماً ما تدق عند خروجه الليلى تبتعد شيئاً فشيئا ، ويسدل الستار وتنتهى المسرحية . وهى ، كما ترى ، نهاية مفتوحة ، إذ قد تحتمل أنه ، كما أخبر زوجته وأمه ، سوف يقضى بضعة أيام فى منظرة المقس ثم يعود (ص /

(١) كانت ست الملك أختا للحاكم غير شقيقة .

(٢) العزيز هو أبو الحاكم ، وكان قد مات عنه وهو صغير وعهد به إلى ست الملك ترعاه حتى كبر وتولى الحكم بعده .

١٤٦ ، ١٤٨) ، وقد تحتمل أنه سوف يمضى إلى الجبل كعادته لينقضّ عليه مَنْ أرصدتهم أخته ست الملك فى طريقه لقتله كما يوحى دعاؤه لله (ص / ١٤٧) وحديثه التلميحىُّ إلى أمه فى آخر المسرحية (ص/ ١٥٠ ـ ١٥١) ، وإن كان باكثير قد حسم مقصده من هذه الخاتمة ، إذ قال عند تحليله لها فى كتابه « فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية » إن الحاكم قد «أدرك حقيقة حمزة لكن بعد فوات الأوان ، وهاله أن يرى هدفه الكبير (وهو الارتفاع عن مستوى البشر) قد تحطم على هذه الصورة وأن تلك الرياضة الطويلة الشاقة التى قام بها فى سبيله قد ذهبت هباءً فلم يعد يطيق العيش كما تعيش الأنعام فدعا ربه دعاءً حارًا أن يقبض روحه إليه. وكأنما سمع الله دعاءه فما لبث أن علم أن أخته ست الملك قد دبّرت كمينا لاغتياله عندما يخرج كعادته فى الليل إلى خلوته بجبل المقطم ، فحمد الله على ذلك وخرج فى تلك الليلة لتنفذ فيه المؤامرة المدبّرة حتى يموت ميتة تليق بذلك المطلب العظيم الذى كرّس له حياته »[(١)] .

لكن لى على كلامه هنا عدة تعليقات : فأوّلاً ، ليس من

(١) على أحمد باكثير / فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية / مكتبة مصر / ٥٠ ـ ٥١ .

السهل على المشاهد أن يصل إلى هذا الذى قاله باكثير عن خاتمة الحاكم ، وقد كان ينبغى عليه أن يجعل الأمر أوضح من ذلك بحيث لا يحتمل لبّسا . وثانيا ، فإن الإشارة إلى عدم الرضا بعيشة الأنعام معناها أن عيش الإنسان فى نطاق بشريته أمر من شأنه أن يحط من قدره . وهذا خطأ فادح ، فعظمة الإنسان لا يمكن أن تتحقق إلا فى داخل هذا النطاق . أما الهفوّ إلى مفارقته فهو تطلع إلى المستحيل تترتب عليه أوخم العواقب . وهل بعد أنبياء الله ورسله ، الذين كانوا أوفياء لبشريتهم رغم عظمتهم السامقة ، مثال يمكن الرنوّ إليه والنسج على منواله ؟ وثالثا ، هل مما يتسق مع توبة الحاكم وفيئه إلى رشده ودينه أن يعرّض نفسه للقتل رفضاً منه لحياة الأنعام كما يسميها ؟ إن معنى ذلك بكل بساطة أنه كان لا يزال على انحرافه القديم لم يبرأ منه . كذلك فإن التعرض للتهلكة هو محادّة لأمر الله تعالى ، وهذا مما لا يخفى على أحد . ورابعا ، كيف يظن الحاكم أنه بموته غيلة سيتخلص من مشكلته ؟ لقد كان الموقف السليم هو أن يعمل على التكفير عن جرائمه اللاإنسانية بدلا من التعرض للاغتيال . أما المضىّ هكذا خفيف الضمير للقاء ربه ، كما يُفْهَم من دعائه له سبحانه وتعالى (ص / ١٤٧) ، فليس له من معنى إلاَّ أنه لم يندم ولم يتب

وأنّ قساوته الوحشية لم تفارقه ، أى لم يتغير فيه شىء . وخامساً ، هل يقبل العقل بسهولة أن يُقْدِم إنسان على تعريض نفسه للاغتيال بهذا الهدوء والتصميم دون أن يكون هناك مَنْ أو ما يجبره على ذلك ؟ أمن الممكن أن تهون الحياة على صاحبها إلى هذا الحد ؟ وسادساً ، فإنى أشعر شعوراً قويا من خلال المسرحية وما انتهت إليه وكذلك من خلال ما كتبه مؤلفها عنها فى « فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية » أنه متعاطف مع الحاكم وأنه يراه أعلى من البشر العاديين . وهذا ، إذا صحّ (وأغلب الظن أنه صحيح) ، يدل على انحراف فى النظر إلى القضية برُمَّتِها كنت أحب لو لم يتورط فيه باكثير رحمه الله . وبالمناسبة فإن الحاكم الذى أتحدث عنه هنا هو الحاكم الذى فى المسرحية لا الحاكم الذى يعرفه التاريخ ، إذ قد يقال إن باكثير قد صوّر فى عمله «حاكماً» آخر له عذره فيما اجترح من خطايا ، وإنه على أية حال قد تاب منها . فقد رأينا أن « حاكم » المسرحية لم يكن له عذر ، كما أن فى توبته دَخَلاً وَزَغَلاً شديدين مثلما أوضحت .

هذه واحدة ، وأخرى أننا نفاجأ بالحاكم ، بعد أن بلغ منه النَّفَر المجوسى المتآمر على الإسلام ما أرادوا بجعله يؤمن بحلول الألوهية فيه وتشكيكه فى عفة أخته ست الملك ، ينقلب عليهم

دون سبب واضح فيرفض تأليههم له ويعود إلى رأيه الطيب فى أخته . وهذا مما يُؤْخَذ على المسرحية ، ولا أرى أنه مما يمكن المجادلة فيه . إن الأمور تبلغ ذروتها حين يصكّ الحاكم أخته باتهامه إياها فى عِرْضها ، واقعا بذلك فى شَرَك المؤامرة التى دبّرها له ذلك النفر المجوسى . ثم تخرج ست الملك مُغْضَبَةً من مجلس أخيها (ص / ١٢ ـ ١٣) ، ويستر الحاكم وجهه كى يغالب البكاء ، ثم يتذكر حمزة والدرزى (العضوين فى الجماعة المجوسية المتآمرة) فيناديهما من الغرفة المجاورة ، وعندما يظهران يقول لهما إنه سيتوضأ ثم يعود إليهما ، فيقول حمزة لزميله : « ما أشك الآن أن الرجل سيقتلنى ». ثم تتتالى الأحداث ويواجه الحاكمُ حمزةَ معلنا له أنه لم يكن يريد إلا السموّ على الضعف البشرى لكنه هو الذى ضلّله وألف كتابا يدعو فيه الناس لعبادته (ص / ١٣٦) ، ويهرب حمزة قفزا من الشباك (ص / ١٣٨). كما نفهم أيضا أن الحاكم قد اكتشف كذلك مؤامرتهم ضد أخته (ص / ١٤٥ وما بعدها). وعبثاً يحاول المشاهد أو القارئ أن يعرف كيف تمّ هذا ، ومن الذى أخبر الحاكم به ، وفى أية ظروف ... إلخ . إن هذه النقطة تمثل انحلال عقدة المسرحية وانقلاب الأمور فيها إلى عكس الجهة التى كانت ماضية نحوها ، وليس يُعْقَل أن يحيط بها الغموض على هذا النحو وتظل بلا تفسير !

كذلك تنتهى المسرحية دون أن نعرف مصير الدرزى ، الذى حبسه الحاكم بعد هروب زميله حمزة إلى أن ينجلى الأمر ويظهر جرمه أو براءته (ص/ ١٣٩ ـ ١٤٠) ، وإن كان يمكن الرد على ذلك بأنه لم يكن أمام باكثير إلاّ أن يترك أمر الدرزى معلقاً ، إذ لا يستطيع أن يتلاعب فى وقائع التاريخ الثابتة .

ويعقب الحوارَ الذى دار بين الحاكم والدرزى حول هذا الموضوع حوارٌ بين الحاكم أيضا وشخصٍ متجرد منه هو نفسه يمثل ضميره فى أرجح الظن . ولا أدرى كيف تمّ تمثيل هذا المشهد عند إخراج العمل على خشبة المسرح ، إذ كيف يمكن أن يظهر شخص فجأة أثناء تمثيل مسرحية ما بعد أن لم يكن له وجود . لو كان ذلك على الشاشة الفضية لما شكّل أية عقبة ، أما فى المسرح فلا بدّ من تحوير فى نصّ العمل غير ضئيل حتى يمكن التغلب على هذه المشكلة .

وهذا الحوار الذى يستغرق صفحتين ونصفاً (ص/ ١٤٠ ـ ١٤٢) هو من أبرع الحوار وأروعه بما ينضح به من توتر وبما يسلّط من الضوء على أغوار ضمير الحاكم والتعلاّت العقلية والنفسية التى يتذرع بها لتسويغ انحرافاته وعدم التسليم بالخطايا

التى تردّى فيها :

« الحاكم : ما أجهلنى إذ دعوت الناس إلى عبادتى !

الشخص : فكفرت بالله الذى أحببتَه واشتقتَ إلى التشبه به والتخلق بصفاته .

الحاكم : ما أردت الكفر به ، وإنما أردت أن أتسامى عن ضعف البشر لأكون أقرب إليه .

الشخص : فقد صرتَ اليوم أبعد البشر عنه إذ جَحَدْتَه ونصّبت نفسك إلها فانْحَطَطْتَ عن البشر دَرَكات .

الحاكم : لا ، لا تقل هذا ، فإنى تجردت عن كثير من ضرورات البشر .

الشخص : أتجرَّدْتَ عن الخوف ؟

الحاكم : اقتلعته من قلبى فما أخشى شيئا .

الشخص : ولكنه عاد إليك إذ هدّدك جنودك فنزلت على أمرهم .

الحاكم : صدقت . لا أدرى يومئذ كيف خَشِيتُهم .

الشخص : لأنك لم تتخلص من الغرور .

الحاكم : بل تخلصتُ منه فما اكترثت لأُبّهة الخلافة ولا زهو الملك

الشخص : لو كان ما تقول صحيحا لما غرّك هؤلاء الملاحدة فنصّبْتَ نفسك إلها ، فقد خَلَعْتَ عنك الغرورَ الصغير لتخلع عليك الغرور الكبير .

الحاكم : خدعني حمزة بكتابه فصدّقْته ، وما كنت أعلم أنه إنما لفّقه من عنده .

الشخص : فكيف تدّعى الغيب وأنت لا تعلم ما بين يديك ؟ هذه أختك اتهمتها بالفاحشة وهى بريئة .

الحاكم : جازت عليّ حيلة حمزة لعنه الله !

الشخص : وأرادت حفظ مُلْك العزيز فاتهمتها بالتآمر عليه .

الحاكم : أوّاه ! لو كنت أعلم الغيب ما وقعتُ فى هذا كله . كيف السبيل إلى علم الغيب ؟ أما من سبيل إليه ؟

الشخص : النجوم .

الحاكم : رجم بالظنون .

الشخص : والجواسيس والعيون .

الحاكم : قد يكذبون ، وما أكثر ما يجهلون ! كيف السبيل إلى علم الغيب ؟

الشخص : ما أجهلك ! تريد معرفة الغيب وأنت محصور في هذا الجسد ؟

الحاكم : نعم ، هذا الجسد اللعين هو الذي يقف دائما في سبيلي. يلزمني الطعام الشراب والنوم .... إلخ ».

وهناك في المسرحية مواضع كثيرة أخرى يصل فيها الحوار إلى قمة عالية من الحذق الفني ، منها الحوارات التي تمّت بين الحاكم وبعض أصحاب الظُّلامات في بداية المنظر الثاني (ص/ ٥٢ وما بعدها) ، وبخاصة حواره مع سعيد النادي ، وكان قد جاء نائبا عن أخته التي خرجت من بيتها بدون ترخيص وتريد أن ينصفها أمير المؤمنين فلا يوقّع عليها عقوبة . وفي هذا الحوار ، ككثير غيره ، تتبدّى شخصية الحاكم بما فيه من ذكاءٍ وومضاتٍ ذهنية تفاجئ محاوره وتسدّ عليه طرق الإفلات شيئا فشيئا وميلٍ إلى القسوة الشديدة في العقوبة :

« الحاكم : ماذا تقول يا هذا ؟

سعيد : إن أختى يا أمير المؤمنين قد استخرجت رخصة بالخروج من بيتها لزيارة والدتها المريضة .

الحاكم (لمساعد الكاتب) : أكانت معها رخصة ؟

المساعد : إنها خرجت يا مولاى فى اليوم الحادى عشر من شهر رجب ، وإنما رُخِّص لها بالخروج فى اليوم التاسع منه .

الحاكم (لسعيد النادى) : ما قولك ؟

سعيد النادى : نعم يا مولاى ، رُخِّص لأمينة بالخروج فى اليوم التاسع ، ولكنها مرضت فلم تطق الخروج من بيتها إلا أمس.

الحاكم : أين تقيم أختك أمينة ؟

سعيد : فى درب جوهر القائد يا مولاى .

الحاكم : أهى أخت شقيقة لك ؟

سعيد : نعم يا مولاى .

الحاكم : وأين تقيم أمك ؟

سعيد : فى حارة برجوان يا مولاى .

الحاكم : أهى الآن بخير ؟

سعيد (يبكى) : أطال الله بقاء أمير المؤمنين ! ماتت أمس رحمة الله عليها !

الحاكم : هل شَهِدْتَ موتها ؟

سعيد : نعم يا مولاى ، لقد مرَّضْتُها بنفسى .

الحاكم : هل خرجت أختك أمينة أمس لتشهد وفاتها أم أنها خرجت لتشهد مأتمها ؟

سعيد : لتشهد مأتمها يا مولاى ، فقد ماتت والدتى حينئذ .

الحاكم : هل تَرَكَتْ لكما أمكما شيئا من المال ؟

سعيد : نعم يا مولاى .

الحاكم : ماذا تركتْ لكما ؟

سعيد : شيئا من العقار يا مولاى .

الحاكم : ألم تترك نقدا ؟

سعيد : لا يا مولاى .

الحاكم : من الذى استخرج لأختك الرخصة بالخروج ؟

سعيد : أنا يا مولاى .

(يصمت الحـاكم هنيهة ويصوّب النظر فى الرجل ويصعّده)

الحاكم : أخّرْتَ عن أختك الرخصة يا ملعون عمدا لئلا ترى أمها قبل وفاتها ، وقد تركَتْ لكما نقدا كثيرا فاستوليت أنت عليه دون أختك . قل الحق يا لعين !

سعيد (يرتجف) : يا أمير المؤمنين ، أسألك بالله الذى أطْلَعَكَ على الغيب إلاّ ما عفوْتَ عنى . سأعطى المال لأختى.

الحاكم : يُصَادَرُ مال هذا الرجل كله ويُعْطَى لأخته .

سعيد : مولاى ، ارحمنى فإن لى زوجة وأولادا صغارا . من أين أعولهم يا مولاى ؟

الحاكم : إذن فاقتله وأعْطِ ثلث المال لأخته أمينة والثلثين الباقيين لزوجته وأولاده .

سعيد (يصيح) : مولاى ! رحماك يا أمير المؤمنين !

الحاكم : قُضِىَ الأمر ! خذه ! » (ص / ٥٣ ـ ٥٥) .

وانظر إلى التطور الفجائى الأخير الذى انتقل بعقوبة الرجل من حرمانه من الميراث (وهـو مـا رآه شـديدا لا يسـتطـيع احتماله) إلى القتل الذى لا يقبل مراجعة ولا نقضا وكيف يعكس ميل الحاكم إلى القسوة فى الحكم على المخطئين .

وهذا من غرائب أطواره التى لا تكاد تنتهى . ومنها أنه فى الوقت الذى يأمر بقتل شخص ما لا ينسى أن يأمر بصرف مبلغ كبير من خزانة المال لذريته يعوّضهم عن فقدانهم إياه قائلا إن المال هو مال اللـه ولا بد له أن ينفق عليهم كل ما فى الخزانة (ص / ٣٦). ومنها أيضاً أنه بعد أن استمتع تماماً برقص وغناء المحظيات اللائى أرسلتهن أمه إليه ليسلّينه بعد ترك زوجته إياه يأمر بقتلهن حتى يثبت لنفسه ولمن حوله أنه قد تخلص من فتنة النساء (ص / ٤٨ ـ ٥٠).

وقد أبدع باكثير فى الشعر الذى غنّته شمس وزميلاتها من الحَظَايا واستطاع بكل جدارة واقتدار أن يوحى من خلاله ومن خلال الأسلوب الذى أُدّى به بجوّ مجالس السمر واللهو التى كانت تُعْقَد فى قصور الخلفاء فى تلك العصور ، فقد كانت شمس كلّما غنّت مقطعاً من ذلك الشّعْر الذى تصف فيه مفاتن جسدها الريان ردّت عليها الحظايا وهن يرقصن قائلات :

نحن مُنَى الدنيا نحن أغانيها

ما لذة الدنيا لولا غوانيها ؟

وها هى ذى بعض المقاطع التى غنّتها شمس أمام الحاكم :

عينـاى ما عينـاى؟ عينــاى يا مــولاى

نجمــان لمّاحــان بالســرّ بوّاحــان

ثَغْرِىَ مـا ثغـرى ؟ كـأس مــن الخَمْـرِ

مـن يرتشفْ منهـا لا يصْطَبِرْ عنهـا

***

خَــدّى ما خَـدّى ؟ مِــنْ ريّـق الــوَرْد

والفتنـــةُ الفتنـــهْ تكمن فـى الوَجْنَـهْ

***

نهداى ما نهـداى ؟ نهــداى يا مــولاى

ســران مبثوثــان بالحــب مبعـوثــان

***

وعُــودِىَ الريّـــان مـن مائـه نشــوان

لــو خــفّ ردفـاه لطــار عطـفـاه

وأخيراً تدنو من الحاكم وهى تترنّم فى غُنْج ودلال :

وَفِــىٌ يا مــولاى ما فِىٌ يا مــولاى

والخيـر يا مــولاى عنـدك يا مــولاى

فتصنع زميلاتها ما صنعت ويغنّين نفس المقطع وبنفس الطريقة (ص / ٤٦ ـ ٤٧). ولا عجب أن يبدع باكثير فى هذه الأغنية ، فقد كان مغرماً بالغناء . وقد ذكر أحد أصدقائه ، وهو الأستاذ حسن عبد الله القرشى ، أنه « عندما تُوُفِّيَت غرقاً المطربة المبدعة أسمهان أصيب شاعرنا بموجة ألم شديدة وكتب يرثيها فى قصيدة رائعة نُشرت فى حينها بمجلة الرسالة سنة ١٩٤٤م »[1] .

ومما أبدع فيه المؤلف أيضا تلك الحيلة الفنية التى رمز بها إلى أن تآمر النفر المجوسى الذين يريدون هدم الدين لن يجدى فتيلا وأن الإسلام راسخ رسوخ الجبال الشُّمّ الرواسى ، إذ إنهم فى الوقت الذى كانوا يهنّئ فيه بعضهم بعضاً على قرب نجاح خطتهم فى تدمير الإسلام تُسْمَع أصوات الأذان : « الله أكبر، الله أكبر . أشهد ألا إله إلا الله . أشهد أن محمدا رسول الله » . وقد مهّد باكثير لذلك بحيث لا يبدو الأذان هنا مُجْتَلَبا ، إذ أشار الخليفة فى أثناء حديثه معهم قبل ذلك إلى

(١) من مقاله ضمن كتاب « على أحمد باكثير فى مرآة عصره » للدكتور محمد أبو بكر حميد / ١٤٦ . وبالمناسبة فقد رثاها أيضا الشاعر اللبنانى بشارة الخورى بقصيدة من غُرَر الشعر يجدها القارئ فى ديوانه « الهوى والشباب » .

أن الفجر موشك أن يبزغ (ص / ٨٧ ـ ٩٧) .

ومن البراعة أيضاً أنه عندما قَتَلَ أحدُ المصريين رجلاً من رجال الحاكم وأحضروه بين يديه وسأله الحاكم عمن دفعه إلى القتل فأجابه الرجل متحديا ساخرا : « ألست تدّعى أنك إله يعلم الغيب ؟ فكيف تجهل من أمرنى بقتله ؟ » نرى حمزة يتدخّل قائلاً فى دهاء وخبث : « ويل لك ! ما أجهلك بدينك ! أليس الله يسأل الناس عن أعمالهم يوم القيامة وهو علاّم الغيوب؟ إنما يسألك مولانا قائم الزمان إعذاراً لك وتقريرا للحجة » (ص / ١٠٦) .

على أن الذى لا أستطيع أن أفهمه هو أن يقوم الحاكم لداعى الدعاة عندما يدخل عليه هذا محيّيًا ، فلست أظن أن الخلفاء كانوا يقومون لرجالهم فى تلك الأزمان ، وبخاصة الخلفاء الفاطميون ، الذين كانت تحيتهم : « الصلاة والسلام على مولاى أمير المؤمنين » (ص / ٣١ ـ ٣٢) .

كذلك لم يحاول المؤلف ، رحمه الله ، أن يبيّن السرّ فى طموح الحاكم إلى التعالى على ضرورات الجسد ومحاولة اللحوق بالأفق الإلهى . ولا يقولَنّ معترض إنه لم يكن

بمستطاع باكثير أن يتدسس فى نفس الحاكم إلى هذا المدى ، فإن « الحاكم » الذى نتحدث عنه هنا هو « الحاكم » الذى خلقه باكثير وليس « حاكم » الواقع التاريخى . ومثل هذا « الحاكم » لا بد أن تكون أعمق أعماقه واضحة للمؤلف ومِنْ ثَمّ لنا .

« السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم

(مكتبة الآداب / ١٩٧٦م)

توفيق الحكيم كاتب خصب الإنتاج متنوِّعه ، فقد كتب تسع روايات أشهرها « عودة الروح » و «يوميات نائب فى الأرياف» و « عصفور من الشرق » و « الرباط المقدس » . كما اشترك مع د. طه حسين فى تأليف رواية « القصر المسحور » سنة ١٩٣٦م . وله عمل أدبى يجمع بين الرواية فى بعض فصوله والمسرحية فى فصوله الأخرى ، وهو « بنك القلق » ، الذى نَحَتَ له اسم «مَسْرِوايَة» (من كلمتى « مسرحية » و « رواية »). كذلك فله عدد غير قليل من القصص القصيرة ، وكمّ هائل من المقالات جُمِع فى كُتُب مثل « تحت شمس الفكر » و « فن الأدب » و « من البرج العاجىّ » و « رحلة بين عصرين » و « ثورة الشباب » و « تأملات فى السياسة » و « التعادلية » و « عودة الوعى » و « ملامح داخلية » و «الأحاديث الأربعة » (وهى الأحاديث التى يخاطب فيها ربه وأثارت عليه ثائرة بعض علماء الدين). وقد ترجم لنفسه فى كتابين من أهم كتب السيرة الذاتية وأكثرها إمتاعًا وفائدة هما « زهرة العمر » (وهو مجموعة من

الرسائل كان قدكتبها بالفرنسية إلى صديقه أندريه أحد أبطال « عصفور من الشرق » ثم ترجمها ونشرها فى هذا الكتاب)، و « سجن العمر » (الذى يتناول مراحل الطفولة والصبا والشباب ، على عكس « زهرة العمر » الخاص بالفترة التى تلت عودته من فرنسا) .

أما المسرحيات فللحكيم منها العشرات : منها الطويل والقصير، ومنها الفصيح والعامى ، ومنها الذهنى والتاريخى والواقعى والرمزى والعبثى . وقد مُثِّل عدد كبير من هذه المسرحيات ، بل إن بعضها تُرجِم ومُثِّل على مسارح فرنسا ، وإن لم تقتصر الترجمة على هذا البعض ولا على الفرنسية ، فقد تُرْجِم للحكيم مسرحيات أخرى إلى الروسية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية . كما تُرْجِمَتْ بعض رواياته إلى هذه اللغات وغيرها . ومن مسرحياته « أهل الكهف » و « شهر زاد » و « الملك أوديب » و « بيجماليون » و «سليمان الحكيم » و « رحلة الغد » و «مصير صرصار » و « الصفقة » و « الورطة » و « يا طالع الشجرة » .

وبالنسبة لمسرحية « السلطان الحائر » فقد مُثِّلَتْ على المسرح القومى سنة ١٩٦٢م من إخراج فتوح نشاطى وتمثيل محمد

الدفراوى (فى دور السلطان) وفاخر محمد فاخر (فى دور القاضى) وأحمد الجزيرى (فى دور الجلاد) ومحمد السبع (فى دور المتهم المحكوم عليه بالقتل) وعبد المنعم إبراهيم (فى دور المؤذن) وسميحة أيوب (فى دور الغانية) .

وهذه المسرحية تقوم على أن أحد سلاطين المماليك قد نسى سيِّدُه ، الذى كان هو أيضاً سلطانا ، أن يعتقه قبل موته ، فلما تولى هو بدوره السلطنة تذكر الناسُ ذلك الأمرَ وثارت مشكلة ، إذ إن الرقيق لا تصح ولايته شرعاً . وصمم القاضى على أن يُعْرَض السلطان فى مزاد ويوضع المال الذى سيباع به فى بيت مال المسلمين ثم يُعْتَق بعد ذلك . وحينئذ ، وحينئذ فقط ، يمكن أن يتولى أمور السلطنة. وقد رسا المزاد على غانية أصرت على أن يقضى السلطان فى بيتها ليلة قبل أن تعتقه عند سماع أذان الفجر. وقد تبين السلطان فى تلك الليلة كم هى سيدة رقيقة وعطوفة وأنها ليست بالسوء الذى يشاع عنها . وكان هناك شخص قد صدر عليه حكم بالقتل لما كان يشيعه بين الناس من أن السلطان عبد رقيق ومنْ ثَمَّ لا يجوز شرعاً أن يتولى أمور المسلمين ، ولكنهم أَخْلَوْا سبيله عندما وصل الأمر إلى مسامع السلطان وتحقق من أن ما يقال عنه صحيح . وقد صمم القاضى ، كما قلنا ، على بيعه ثم إعتاقه أولا .

ويريد الحكيم من مسرحيته تلك أن يصور الصراع بين القوة والقانون : فقد كان بمستطاع السلطان أن يرفض مسألة البيع والمزاد ويخرس الألسنة بحدّ السيف ، ولكنه عندئذ كان سَيَسُنّ لغيره من المتطلعين إلى الحكم سُنّة القفز إلى كرسى السلطنة بنفس الوسيلة التى يمكن أن يكون هو أول ضحاياها . كما كان أمامه أيضا أن يخضع لمقتضيات القانون ويُصِيخ إلى صوت العقل والحكمة ، ضاربا بذلك المثلَ لكل من يأتى بعده أن ينحازوا إلى المبدإ والقانون ضد السيف والقوة الغشوم . والحكيم ينص على ذلك نصًا فى مقدمة مسرحيته التى كتبها سنة ١٩٥٩م أيام أن كان يمثل الجمهورية العربية المتحدة لدى منظمة اليونسكو بباريس .

ولهذه المسرحية أصل تاريخى ، فشخصية القاضى تومئ إلى العزّ بن عبد السلام ، وهو رجل من رجال القرنين السادس والسابع الهجريين عاصر الدولة الأيوبية وبعضا من سلاطين المماليك البحرية ، ولم تكن تأخذه فى الحق لومة لائم أو خوف من تهديد أو طمع فى مال أو منصب . وقد ثبت عنده أن بعض أمراء الدولة المملوكية كانوا رقيقا لم يُعْتَقوا فأصرّ على أنه لا يصح لهم بيع أو شراء أو زواج ، شأنهم فى ذلك شأن الرقيق المملوك . وبذلك تعطلت مصالحهم ولم يجدوا مناصاً من أن ينزلوا على حكمه

ببيعهم فى مزاد علنى لصالح بيت المال ثم عِتقهم بعد ذلك بطريق شرعى .

وأول شىء نجعله موضع ملاحظتنا فى هذه المسرحية أن الحكيم فى الإشارات المسرحية التى وضعها فى بدايتها قد اكتفى ، وهو يحدد المكان الذى تجرى فيه أحداث العمل ، بالقول بأنه « ساحة بالمدينة فى عصر المماليك » (ص / ١١) . ومعلوم أن العصر المملوكى قد استغرق عدة قرون كانت لسلاطين المماليك خلالها دولتان . فكان ينبغى على المؤلف أن يحدّد العامَ الذى دارت فيه وقائع المسرحية واسمَ المدينة التى حدثت فيها لا أن يترك الأمر هكذا غُفْلا . بل إنه ما من أحد من أبطال المسرحية قد سُمِّى باسمه ، وإنما اكْتُفِىَ بتحديد عمله فقط : فهذا قاضٍ ، وهذا جلاد ، وهذه غانية ... إلخ .

ثم ندخل بعد ذلك فى قلب المسرحية ذاتها . ويلفت انتباهنا بقوةٍ خلوُّ بال المحكوم عليه بالإعدام ، بل لا إخالنى مخطئا إذا قلت إنه كان مرحاً أيضاً لدرجة القدرة على مبادلة جلاّده القفشات ، ذلك الجلاد الذى كان ينتظر أذان الفجر بفروغ صبر حتى يطيح برقبته وينصرف إلى داره ليحظى بقسط من النوم :

المحكوم عليه : لا تنزعج . أغلقتُ فمى .

الجلاد : هذا خير ما تفعل . أن تغلق فمك وأن تتركنى أهنأ بنومى . إنه من مصلحتك أن أستمتع بنوم هادئ هنيء .

المحكوم عليه : من مصلحتى ؟

الجلاد : بالتأكيد من مصلحتك أن أكون فى راحة تامة وصحة جيدة جسما ونفسا ، لأنى حين أكون متعبا ضيق الصدر متوتر الأعصاب فإن يدى تصاب بالرعشة ، وعندما تصاب بالرعشة فإنى أؤدى عملى أداء سيئا .

المحكوم عليه : وما شأنى بعملك ؟

الجلاد : يا أحمق ! عملى متصل برقبتك . إن سوء الأداء معناه أن رقبتك لن تُقْطَع قطعا حسنا ، لأن القطع الحسن يحتاج إلى يد ثابتة ونفس هادئة حتى يطاح الرأس بضربة واحدة لا تدع لك وقتا للإحساس بالألم . فهمت الآن ؟

المحكوم عليه : حقا ، هذا صحيح .

الجلاد : أرأيت واقتنعت ؟ إنه من اللازم لك أن تهيئ لى الراحة وأن تُدْخِل على قلبى البهجة وأن ترفع من روحى المعنوية .

المحكوم عليه : روحك المعنوية ؟ أنت ؟

الجلاد : بالطبع . لو كنت أنا فى مكانك ...

المحكوم عليه : اللهم اسمع منه ! ليتك كنت فى مكانى .

الجلاد : ماذا تقول ؟

المحكوم عليه : استمر . ماذا كنت تفعل لو نلت الشرف والغبطة بأن تكون فى مكانى ؟ » (ص / ١٣ ـ ١٤) .

وعندما يطلب منه الجلاد أن يشترى له قدحاً من النبيذ من الحانة القريبة يرد عليه قائلاً :

« ـ عندى فكرة أظرف وألطف . فلنصعد معا أنا وأنت إلى تلك الجميلة [١] . إنى أعرفها . فإذا صرنا إليها قضينا عندها ليلة رائعة لن تُحْسَب من العمر . ليلة تملأ قلبك بالبهجة والمرح وترفع روحك المعنوية . ما قولك ؟ » (ص / ١٥) .

ويستمر الحوار بينه وبين الجلاد على هذا النحو وكأنه ليس محكوماً عليه ينتظر الإعدام بعد ساعة أو أقل بل شخصا جالسا فى

(١) يقصد الغانية التى كان بيتها على مقربة من الميدان الذى رُبِط فيه بعمود انتظاراً لتنفيذ الحكم بإعدامه عند أذان الفجر .

خمّارة يطارح السكارى من أمثاله النكات والقفشات . ولا أظن من الجائز تسويغ هذا بأن المؤلف إنما يكتب ملهاة ، لأن القضية التى تعالجها المسرحية لا تحتمل ذلك . بل إن الأمر سوف ينقلب بعد قليل جدًا صِرْفًا لا هزل فيه ، فضلاً عن أن كون العمل المسرحى ملهاويًا لا يسوّغ تجاهل الطبيعة البشرية وما يجيش فيها من مشاعر مرعبة فى مثل هذا الموقف العصيب ، موقف من ينتظر أن يُعْدَم عندما يؤذن الفجر الذى يوشك أن يبزغ .

لا نكران أن الحكيم بارع براعة عظيمة فى إدارة دفة الحوار ، لكن مما يؤسف له أن تراق هذه البراعة هدرا على مثل هذا الكلام الذى يفتقر إلى الفن الصحيح والذى لا يتسق مع سائر أحداث المسرحية وجوّها العام حتى ليشعر الناقد أنه مُجْتَلَب ومقحم على العمل إقحاما . ومِثْله الحوارُ بين المؤذن والجلاد (ص/٨٤ ـ ٨٥)، فهو مجرد تضييع وقت لا يؤدى إلى طائل ولا يطور شيئا فى المسرحية . وما دمنا بصدد الحوار الذى بين المحكوم عليه وجلاده فينبغى أن نفترص هذه الفرصة لنشير بإعجاب إلى نجاح المؤلف فى التشويق لمعرفة الجُرْم الذى ارتكبه ذلك المسكين فاستحق أن يُحْكَم عليه بقطع رقبته بالسيف ، إذ كلّما أومأ فى حديثه مع الجلاد إلى الذنب الذى جرّ عليه ذلك البلاء قهره هذا على السكوت فيضطر

إلى أن يقطع كلامه مبتلعا بقية الجملة . وقد تكرر هذا الأمر أكثر من مرة (ص / ١٢ ـ ١٣ ، ٢٠ ، ٣٥) . ومن الطبيعى أن يحرص أولو الأمر على كتمان السبب الذى حقَّ على ذلك الرجل من أجله الحكم بالإعدام ، إذ كان نخاساً ويعرف مِنْ ثَمَّ حقيقة أمر السلطان وأنه لا يزال عبداً رقيقاً لم يحصل على حريته ، فأفلتت من فمه بعض الإشارات والعبارات . لكن الإنسان يتساءل : مادامت السلطات حريصة على كتمان هذا الأمر ، وهو أمر طبيعى لأنه يسىء إلى السلطان ويهدد مركزه ، فلماذا لم تقتله فى الخفاء حتى يموت السر معه بدلاً من إعدامه فى مكان عام على مرأى ومسمع من الناس مما من شأنه أن يثير فضولهم ويدفعهم للبحث والتقصى عن جريمته ويعرفوا مِنْ ثَمَّ حقيقة أمر سلطانهم؟ أو على الأقل لماذا لم تسجنه وتُخْفِه بذلك عن الأنظار والأسماع وتُرِحْ نفسها ؟

ثم لماذا تعيين أذان الفجر بالذات لتنفيذ حكم الإعدام فيه ؟ (ص / ١٢) . إن المفروض ، إذا كان لا بد من ذلك (وقد قلنا إنه مناقض للمنطق الذى تفكر به السلطات) ، أن يكون بعد صلاة الفجر لا عند الأذان ، حتى يكون الناس قد فرغوا من صلاتهم فيشهدوا إعدامه ليكون عبرة لمن يعتبر . لكن السؤال يعود

ويطل برأسه صائحاً : ما السبب الذى جعلهم يُبْقُون عليه حتى أذان الفجر ولا يقتلونه عقب إصدار الحكم عليـــه ؟

كذلك فليس من المعقول أن يفكر الجلاد فى الشراب فى مثل تلك الحالة التى كانت تقتضيه التيقظ التام حتى لا يفلت منه المحكوم عليه أو يأتى من يهمهم أمره فيفكوا وثاقه ويهربوا به . بيد أننا نفاجأ به يصرّ على الشرب إلى حدّ السكر والعربدة والغناء فى جوف الليل وإقلاق النائمين والدخول فى جدال وسباب مع من أيقظه منهم غناؤه المزعج . ثم إن الأغنية التى أخذ يترنم بها هى آخر ما يخطر على البال أن يغنيها مثل ذلك الجلاد السكران . ذلك أنها أغنية شجية حالمة تتحدث عن الزهور وقصر عمرها :

« يا زهرة عمرها ليلة

عليك السلام من المعجبين !

إذا أذّن الفجر غدا تُقْطَفين

ويسقط عنك رداء الندى

وفى سلّة من حطب ترقدين

وتخفت حولك ألحانى

ويبرق فى الجو نصل الردى

مضيئا فى يد البستانى

يا زهرة عمرها ليلة

عليك السلام ، عليك السلام ! » (ص / ٢٩)

وفوق ذلك فهى غريبة عن شعر العصر المملوكى تماماً ، ومن ثم لا تناسب الجو التاريخى الذى خلعه الحكيم على مسرحيته . ودعنا من انكسار الوزن فى بعض المواضع منها . أما الحوار الطويل المتصنّع الذى دار عندئذ بين الجلاد والمسكين المحكوم عليه بالإعدام فهو يذكرنا بالمغنّى القديم الذى ظل طول الليل يقول لمستمعيه : « أنا زعلان » فيردون عليه : « زعلان ليه ؟ » فلا يزيد عن أن يعيد قوله : « أنا زعلان » ... وهكذا دواليك حتى طلوع الصباح . وقد استغرق هذا من الصفحات تسعاً كاملات (ص / ٢١ ـ ٢٩) .

ومن المفاجآت الممتعة فى المسرحية الطريقةُ التى يعلم بها القارئ (أو المشاهد) ، ودون أن يكون متوقّعا لذلك على الإطلاق ، أنّ الشخص الذى رسا عليه المزاد فى عملية بيع السلطان ليس إلا غانية المدينة . وقد استغرق هذا من الصفحات ثمانى أخرى

كاملات (ص / ٩٤ ـ ١٠٢) ملأها الكاتب بالحوار الرشيق فى بعض الأحيان والمفتعَل فى بعض الأحيان الأخرى بين النخاس الذى كان يتولى المزاد ثم القاضى وبين الشارى الذى اتضح رويدا رويدا أنه ليس الشارى الحقيقى بل مجرد وكيل عنه . وهى بوجه عام مفاجأة بارعة .

غير أنه يوجد فى المسرحية بعض الأشياء التى لا يقبلها عقل ولا منطق : فمثلاً عندما يصل الوزير إلى الموضع الذى شُدَّ فيه المحكوم عليه إلى عمود نسمعه يستنكر أن الجلاد لم ينفِّذ فيه حكم الإعدام بَعْدُ رغم أن الفجر قد أذَّن وصلاه هو مع السلطان كما قال منذ وقت . ثم يأخذ فى التقصى لمعرفة السبب فى ذلك ، لنفاجأ بعد قليل به هو نفسه يقول إن السلطان فى طريقه إلى المكان للتحقيق فى ظُلاَمة المحكوم عليه التى رفعها إليه يطلب فيها سماعِ أقواله قبل إعدامه . فكيف يستنكر الوزير عدم تنفيذ حكم الإعدام فى الوقت الذى يقول فيه إن السلطان قادم من فوره لبحث أمر الرجل ؟ أمن المعقول أن يسهو الحكيم إلى هذا الحدّ ويقع فى مثل ذلك التناقض الغريب فى صفحتين اثنتين من القطع الصغير ليس إلا (ص / ٤٢ ـ ٤٤) ؟ إن هذا لعجيب من مؤلِّف فى قامة الأستاذ الحكيم !

كذلك من الغريب أن يقول القاضى عن السلطان إنه ، لكونه عبدا ، ليس رجلاً ولا إنساناً بل مجرد شيء ومتاع (ص / ٦٢). والمفروض أنه برأيه هذا يمثل حكم الإسلام على العبيد . فهل هذا هو حكم الإسلام حقا ؟ بكل تأكيد كلاًّ !

وغريب أيضاً أن يصر القاضى على أن يباع السلطان فى مزاد علنى ثم يُعْتَق بعد ذلك حتى يكون صالحا لتولى الحكم ، مع أنه هو نفسه يقول للسلطان : « إنك لتذكر ولا ريب أنى منذ اللحظة الأولى كنتُ أول من بادر إلى مبايعتك والمناداة بك سلطانا آمرا على بلادنا » (ص / ٦٢) . فأى تناقض هذا ؟

إلا أن المسألة لا تقف عند هذا الحدّ ، فإن القاضى الذى رأيناه يصمّم بكل قواه ، ودون أن يعبأ بغضب السلطان ووزيره أو تهديدهما ، على بيع السلطان حتى يصلح لتولى السلطة ، هو هو نفسه الذى سيعمل بكل قواه أيضا على التحايل على الشرع من كل وجه كى يتم عتق السلطان سريعاً : فهو يشترط أولاً على الشارى أن يوقع حجة العتق (وبــلا مقـابل) عند توقيعه حجة الشراء ، مع أن مثل هذا الشرط باطل فى الفقه الإسلامى . وهو ثانياً يأمر أن يُنَادَى لصلاة الفجر قبل موعدها بزمن طويل كى يوهم

الغانية التى اشترت السلطان أن الفجر قد أذّن فتعتقه وتطلق سراحه بمقتضى شرطها كما مرّ بيانه . وكان دافعه فى ذلك هو الخوف من السلطان . وسؤالنا هو : كيف يخاف القاضى السلطان كل ذلك الخوف فى مثل هذه المسألة الهينة على حين لم يَخَفْهُ فى مسألة بيعه فى المزاد ، وهى فضيحة الفضائح بل مصيبة المصائب التى لم يكن يجرؤ أى إنسان على الوقوف بشأنها فى وجه السلاطين بالغاً ما بلغ مركزه فى الدولة أو مكانته عندهم ؟

وفضلا عن ذلك فإن المسرحية قد اختزلت المجتمع الإسلامى زمن وقوع أحداثها فى عاهرة وخمار وإسكاف ونخّاس ومؤذن لا قداسة عنده للمسجد ولا للأذان حتى إنه ليؤذن للصلاة فى غير وقتها أو لا يؤذن لها أصلاً متى ما طُلِب منه ذلك . وهذه اللامبالاة نشهدها أيضاً عند أبطال المسرحية وعند جموع المشاهدين المحتشدين فى الميدان ، الذين نفاجأ بأنهم جميعاً يشربون الخمر . إن هذه صورة جدُّ كاذبة لطوائف المجتمع الإسلامى فى ذلك الحين . ولكى يزيد الطين بلّة نجد المؤذن (وهذه غلطة الحكيم فى الحقيقة) يُسْقِط من أذانه الشهادتين والتكبير الأخير (ص/١٥٩) . ولا أدرى كيف يقع مؤلف مسرحى فى هذه الغلطة البلقاء ! ومما يثير العجب أيضاً لما فيه من تناقض غير

مفهوم أن الغانية إنما اشترطت أن يبيت السلطان عندها تلك الليلة لكى تسمع منه قصته ، إذ لا بد أن لديه « ذخيرة من القصص الرائعة الممتعة » على حد قولها ، مما دفعه إلى أن يقول لها إنه إذن سيقوم بما كانت تقوم به شهرزاد ، فترد عليه بدورها بأنها هى أيضا ستكون « شهريار الهائل المخيف » (ص / ١٣٤) . ولكن الذى حدث أنها هى التى أخذت تقص عليه تاريخ حياتها (ص/ ١٣٦ وما بعدها) .

وفى أثناء الحوار الذى دار بينهما نسمعها تقول له قبيل تهيُّئها للرقص أمامه : « سترى الآن كيف أعالج قلقك وشكك » (ص / ١٣٥) ، مع أنه لم يكن قلقا ولا شاكًا بل كان واثقاً بها كل الثقة ومطمئنا إليها وإلى أنها ستنفذ ما وعدته به من إطلاق سراحه عند الفجر حتى إنه رفض اقتراح القاضى أن تُقْسِم لهم على ذلك (ص / ١٢٣) . وفى هذا الحوار أيضاً نسمعه يقول لها : « تعلمين أن لغة النساء تدقّ علىّ وتغمض فى كثير من الأحيان » (ص / ١٤٦) . ولست أفهم كيف توقّع أنها تعلم عنه هذا ، وهى التى لم تره أو تسمعه أو يَكُنْ لها به أية صلة قبل ذلك .

على أن هذا رغم كل شىء يهون إلى جانب عيب المسرحية

الأكبر المتمثل فى أن الأساس الذى تقوم عليه ، وهو الصراع داخل نفس السلطان بين السيف والقانون ، لا يستغرق إلا لحظات قصارا سرعان ما يختار السلطان القانون بعدها وفى عزم (ص / ٧٤ ـ ٧٥) ، مع أن مثل ذلك الأمر لا يمكن أن يُحْسَم بهذه البساطة ، وعلى هذا الوجه من السرعة ، وبالذات فى تلك العهود. وحتى عندما تتعقد الأمور ويجد السلطان أن اختياره لم يَحُلَّ المشكلة بل زادها تشابكاً ووصل به إلى طريق مسدود ، فإنه لا يفكر فى التراجع بل ولا يُصِيخ السمع إلى اقتراح الوزير عليه بالنكوص على الأعقاب (ص / ١١٤) ، حتى لقد لاحظت الغانيةُ نفسها هذا واستغربته (ص / ١١٧) . وهى بهذا أصدق حكما وأرهف حسًا من المؤلف الذى خلقها . أليس ذلك غريبا؟

إلا أن هناك صراعاً آخر غير الصراع الأساسى فى المسرحية كان الحكيم بارعاً فى إدارته وتصويره أيما براعة ، وهو الصراع الذى قام فى نفس الغانية بين رغبتها فى تملك السلطان وما يراد لها من التخلى عنه بعد شرائه ودفع كل أموالها فيه :

« الوزير : هل تجرؤين على شراء مولانا ؟

الغانية : ولم لا ؟ ألست مواطنة ومعى نقود ؟ فلم لا يكون

لى عين الحقّ الذى للآخرين ؟

القـاضى : نعم ، لك هذا الحق . إن القـانون يسـرى على الجميع ، على أنه يجب عليك أيضا أن تكونى على علم بشروط هذا البيع .

الغانية : هذا طبيعى . إنى أعلم أنه بيع .

....

الوزير : إذن وقّعى هذه الحجة .

الغانية : ماذا جاء فى هذه الحجة ؟

الوزير : العتق .

الغانية : ماذا يعنى هذا ؟

الوزير : ألا تعرفين ما هو معنى العتق ؟

الغانية : أمعناه أن أتخلى عما فى يدى ؟

الوزير : نعم .

الغانية : أتخلى عن المتاع الذى اشتريته فى المزاد ؟

القاضى : حقا أيتها المرأة . لقد وقّعتِ عقد بيع ، ولكنه عقدٌ مشروط .

الغانية : يعنى ؟

القاضى : يعنى أنه بيع معلّق على شرط .

الغانية : أى شرط ؟

القاضى : العتق ، وإلا فالبيع نفسه يصبح باطلاً .

الغانية : تعنى أيها القاضى أنه لكى يكون البيع صحيحا يجب أن أوقّع العتق ؟

القاضى : نعم .

الغانية : تعنى كذلك أنه يجب أن أوقّع العتق حتى يصبح الشراء نافذا ؟

القاضى : تماما .

الغانية : لكن يا مولاى القاضى ، ما هو الشراء ؟ أليس هو امتلاك شيء فى نظير ثمن ؟

القاضى : هو هذا .

الغانية : وما هو العتق ؟ أليس هو عكس الامتلاك ؟ إنه التخلى عن الامتلاك !

القاضى : نعم .

الغانية : إذن ، أيها القاضى ، أنت تجعل العتق شرطا للامتلاك . أى أنه لكى يكون امتلاك الشيء المبيع صحيحاً يجب

على المشترى أن يتخلى عن هذا الشىء .

القاضى : ماذا ؟ ماذا ؟

الغانية : بعبارة أخرى : لكى تمتلك شيئا يجب أن تتخلى عنه .

القاضى : وكيف تقولين : لكى تملك يجب أن تتخلى ؟

الغانية : أو إذا شئت : لكى تملك يجب ألا تملك .

القاضى : ما هذا الكلام ؟

الغانية : هذا هو شرطك . لكى أشترى يجب أن أعتق ! لكى أملك يجب ألا أملك ! أترى هذا معقولا ؟

السلطان : معها حق . لا عقل ولا منطق يقبل هذا ! » (ص / ١٠٣ ـ ١٠٦). وعلى هذا النحو من الحوار الرائع الممتع الذى يذكرنا بالحوار فى « جمهورية أفلاطون » تمضى الصفحات بعد ذلك بمسافة غير قصيرة .

ومن الموضوعات التى مسّتها المسرحية أن كثيرا من الحكام ليس لديهم الوقت الكافى للحب والنساء على عكس ما يتخيل الدهماء ، إذ هم مشغولون بل مهمومون بالمعارك الحربية والشؤون السياسية (ص / ١٤٤ ـ ١٤٥) .

ومن هذه الموضوعات أيضاً موضوع « المومس الفاضلة » ، إذ إن الجميع تقريبا فى المسرحية يكذبون ويخاتلون ، حتى القاضى نفسه رمز الحق والعدالة ، أما الغانية فقد ضحّت بمالها لهدف وطني نبيل كما جاء في المسرحية ، وصَدَقَتْ في وعدها وكانت عند ثقة السلطان بها ، بل رفضت أن تسترد من مال السلطان الخاص ما دفعته في عتقه (ص / ١٦٥ ـ ١٦٦) . ولقد سمّاها السلطان نفسه « السيدة الفاضلة » (ص/ ١٦٧).

ومن هذه الموضوعات كذلك « الحيل الفقهية » التى برع فيها بعض الفقهاء القدماء ووردت عنهم القصص فى ذلك ، فالقاضى مثلاً يأمر المؤذن بأن يؤذن لصلاة الفجر قبل وقته بزمن طويل كى تعجّل الغانية بعتق السلطان وإطلاق سراحه من بيتها ، وتكتشف هى أنه قد خدعها فتحاجّه بهذا ، ولكنه يرد عليها بأن نَصّ الشرط هو سماع أذان الفجر لا طلوع الفجر نفسه ، وما دامت قد سمعت الأذان فلا بدّ أن تنفذ الشرط حتى لو كان أذانا مزيفاً ! وربما أراد الكاتب أن يبيّن أن مثل هذه الحيل تنتهى عادة إلى طريق مسدود مما يَضْطَرّ أصحابَها إلى مخالفة الشريعة ، التى كانوا قد أجهدوا أنفسهم فى التمسك بحرفيتها . ألم يجبر القاضى الغانية على أن توافق على عتق السلطان قبل أن تمتلكه ؟

على أننى قبل أن أطوى هذا الفصل أحب أن أنبه إلى أنه قد وردت على ألسنة أبطال المسرحية بعض المصطلحات والمفاهيم التى لم تكن معروفة قبل العصر الحديث بمعانيها التى أرادها لها المؤلف ، مثل « المحكمة » و « القانون » و «الشعب» و«الوطن» و «المواطن» و « الهدف الوطنى » و « الغاية القومية » و «الأغلبية» و« الرأى العام » ، وكذلك قول السلطان للغانية إنه «رهن إشارة الدولة فى كل لحظة » (ص / ١١٦) وإنه مملوك لها ولغيرها من أبناء الشعب كله (ص / ١١٩) . إن هذه المصطلحات والمفاهيم من شأنها أن تفسد الجوّ التاريخى الذى أضفاه المؤلف على عمله ، فكان ينبغى عليه أن يستبدل بها أخرى تنسجم مع تلك الفترة التى دارت فيها أحداث المسرحية .

« مسافر ليل » لصلاح عبد الصبور

(دار الشروق / ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١م)

وُلد صلاح عبد الصبور في عام ١٩٣١م ، وتُوفِّي في عام ١٩٨١م . وهو واحد من أشهر رواد الشعر الجديد ، وإن كان قد بدأ كتابة الشعر بالطريقة التقليدية (طريقـــة البيت). وله عدة دواوين ومسرحيات شعرية وطائفة كبيرة من المقالات والدراسات النقدية . وقد تُرجِم كثير من شعره إلى اللغات الأجنبية ، وكُتِبت عنه دراسات متعددة .

والمسرحية التي نتناولها هنا هي مسرحية شعرية (على الطريقة الجديدة ، طريقة السطر لا البيت ذي الشطرتين) ، وتقع في أقل قليلاً من خمسين صفحة . وأشخاصها لا يزيدون عن ثلاثة : مسافر وعامل تذاكر وراوٍ يعلّق على ما يقع أمامه من أحداث . أما مكان الأحداث فعربة قطار مندفعة آخر الليل على صوت قعقعة القضبان .

وتبدأ المسرحية بالراوي يقول :

« بطل روايتنا ومهرجها رجل يُدْعَى ...

يُدْعَى ما يُدْعَى

ماذا يعنى الاسم

والوردة مهما يكن الإسم ستنشر عطرا

والقنفذ مهما يكن الإسم سيدخل فى جلده ؟

***

صنعته ... أية صنعة

ولنحكم من هيئته وثيابه

وعلى كُلٍّ فالأمر بسيط

صنعته ... أية صنعة » (ص/ ٦)

ويلفت النظر أنه يصف بطل المسرحية (أى راكب القطار) بأنه مهرج ، مع أنه لم يقع من الراكب أى تهريج على الإطلاق ، إذ كان مثال الطاعة والرعب أمام عامل التذاكر ، الذى أكل تذكرته حينما وجدها خضراء ثم أنكر أن يكون قد أكلها (ص/ ١٨ ـ ١٩) ، والذى نصَّب من نفسه قاضيا يحقق معه ثم قفز فوق رف عربة القطار ودلّى رجليه فوق رأسه حتى يكون « القانون

(كما قيل قديما) فوق رؤوس الأفراد » (ص/٣٢ ـ ٣٣).
فهذه غلطة لا أدرى كيف وقع فيها المؤلف رغم صغر حجم المسرحية . كذلك فقد قال إن اسم الشخص لا يهمّ ، ليعود بعد ذلك فيقول على لسان الراوى أيضا :

« معذرة . لا ينفصل الإنسان عن اسمه

فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ

لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء

والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك

ليكونوا متنزّه أقدام العظماء » (ص/ ٨)

ويحتار الإنسان : أى القولين يصدّق ؟ أيا ما يكن الأمر فهذا تناقض كان ينبغى ألا يقع من الأستاذ عبد الصبور . على أن ثمة غلطة ثالثة فى هذه السطور القلائل التى نطق بها الراوى ، ألا وهى قوله عند كلامه عن صنعة الراكب (بطل المسرحية) إن باستطاعتنا تحديدها من خلال هيئته وثيابه ، مع أنه لا هو ولا المؤلف فى الإرشادات المسرحية التى افتتح بها عمله قد ذكر شيئا عن تلك الهيئة أو هذه الثياب .

ولعل تفسير هذا وغيره من الأخطاء التى سنتعرض لها فى حينها يكمن فى أن المؤلف ، كما أخبرنا هو نفسه فى التذييل الذى كتبه لمسرحيته ، لم يفكر فى مشكلات هذا العمل قبل الإقدام عليه (ص/ ٥٣) ، فلم يَضَعْ من ثَمّ تصميماً قبل الشروع فيه بل كان يكتب كل ما يعنّ بخاطره أولا بأول دون أن يتنبه إلى ما يعترى عمله من أخطاء وتناقضات أثناء تقدمه فيه .

وندخل فى المسرحية فنجد الراكب ، بعد أن يحاول التشاغل عبثاً بِعَدّ أعمدة السكة الحديد والتلاعب بحبات سبحته التى انفرطت منه ولم يستطع جمعها ، يُخْرِج من معطفه جلد غزال قد دُوِّن فيه التاريخ فى سطور عشرة تحتوى أسماء الإسكندر وهانيبال وتيمورلنك وهتلر وچونسون ... إلخ. وما إن يذكر الراكب اسم الإسكندر حتى يرد عامل التذاكر الذى كان جالسًا فى ركن العربة قائلاً :

« من يصرخ باسمى ؟ من يدعونى ؟

من أزعج نومى فى زاوية العربة ؟

أنت ؟ » (ص/ ٩)

ولا يصدّق الراكب أن هذا هو الإسكندر ، فيسأله « مرحى يا

إسكندر! هل أكثرت من الشرب ؟ » ، فيغضب عامل التذاكر ويقسم أنه سيروّضه كما روّض المهر الجامح فى شبابه ، ثم يستخرج من جيوبه سوطا وخنجرا وغدارة وحبلا ، ومن فمه أنبوبة سمّ ، فيرتعب الراكب ويسأله العامل هل يجرؤ أن يعصى أمره ، فيقول : « لا » ، ويعرض عليه أن يخدمه على النحو الذى يريد حتى لو جعله سرجا لجواده أو فُرْشَة لحذائه أو فحّاما فى حمّامه أو حاملاً لخُفّيْه الذهبيين . المهم ألا يقتله بحال (ص/ ١٥) .

ويأخذ العامل فى تعداد متاعب مهنته التى تحرمه من النوم وتنزعه من فراشه فى بطن الليل وتسبّب له الملل الشديد حينما يخلو القطار أو يكاد من الركاب فلا يكف مع ذلك عن تفقد المقاعد والنزول تحتها بل وشقّ جلودها كى يتأكد أن أحداً لم يركب دون تذاكر (ص/ ١٧) .

وهنا يطلب من الراكب تذكرته ، فيقدم له تذكرة خضراء مربعة وطرية ، فيفتح فمه ويتذوقها بلسانه ويقضم منها ويمضغها ويبلعها ثم يتجشأ وهو يدلك أحشاءه حامداً ربه . ثم يعاود طلب التذكرة من الراكب ، الذى تصيبه الدهشة مؤكدا له أنه قد سبق أن أعطاه إياها فوضعها فى بطنه . فيثور العامل محذراً إياه من أن

يتجاوز حده فهما ليسا صديقين ، ثم يخلع سترته الرسمية الصفراء كي يقضى على خوفه منه ويجلس بجانبه ولكن مع تحذيره فى نفس الوقت من أن يضطرب كلامه وإلاّ التف حبالاً حول عنقه . ثم يعود فيسأله عن اسمه فيكرر أن اسمه « عبده » ، فيرد العامل قائلاً إن اسمه هو سلطان ، فيقول الراكب إنه قد سبق أن ذكر أن اسمه زهوان ، فيقول له إن هذا هو اسم زميله الأعلى منه صاحب السترات الأربع الذى أحيانا ما يفكر فى قتله ليحل محلّه ويستولى على زوجته البيضاء الرابية الفخذين (ص/ ٢٣) .

ويعود عامل التذاكر إلى سؤال الراكب عن اسمه فيقول : «عبده» ، فيتهمه بالكذب فيؤكد الراكب ما يقول :

« بل إنى عبده

أقسم لك

وأبى عبد الله ، وابنى الأكبر يُدْعَى عابد

وابنى الأصغر عباد ، واسم الأسرة عبدون » (ص/ ٢٤)

وعندئذ يسأله العامل عن بطاقته الشخصية فيخرجها له فيقول العامل :

« أَرِنيها لحظة

شكرا . خضراء ، ومربّعة تقريبا

جافة

لكن لا بأس » (ص/ ٢٥)

ثم يأخذ فى الشكوى من متاعب المهنة ، ويمدّ البطاقة ناحية فمه فينتفض الراكب ذعرا راجيا منه ألا يأكلها ، فيتهمه العامل بقلة العقل ، فما من أحدٍ يأكل الورق . لكن الراوى يقول إن هذا غير صحيح :

« فألذّ طعام للإنسان هو الأوراق

وأشهى ما فى الأوراق هو التاريخ

نأكله كل زمان وزمان ، ثم نعيد كتابته فى أوراق أخرى

كي نأكلها فيما بعد » (ص/ ٢٧)

وعندئذ يعلنه العامل أنه سيعامله معاملة رسمية ما دام لم يفهم عنه ، ويمضى فيذكر أقوالاً أُثرت عن بعض الطغاة ، مثل « جوِّعْ كلبك يتبعْك » . و « إنى أرى رؤوساً أينعت وحان قطافها » و « حقّق فى رحمة ثم اضرب فى عنف » ، ثم يرفع يده بالتحية

لرئيسه الذى يسميه « عَشْرِىّ السترة » [1]، والذى لا نراه ولا ندرى أين هو ولا هل هو موجود أصلاً أو لا، ثم يناجيه مشيرا إلى بطاقة الراكب الملقاة على الأرض :

« هذى قطعة ورق بيضاء
فردٌ واحد
فى حوزته هذى الأوراق البيضاء
فرد موجود منذ قديم الأزمان
أو لم يوجد بعد
أو لم يوجد قط
لكنا نسمع عنه فى كل مكان
بعض الناس رأوه
أو خالوا أنهمو فى بعض الأحيان رأوه
بعضهمو قد خاطبه مثل خطابى لك
أو يزعم بعضهمو أن قد خاطبه يوما ما » (ص/ ٢٩ ـ ٣٠)

---

(١) أى الذى يلبس عشر سترات ، على حين أنه هو ثلاثى السترة .

ويحاول الراكب أن يُفْهِمه أن أوراقه ليست بيضاء فيقول له : أنت إذن سرقت هذه الأوراق . ثم يضع نجمة مأمور أمريكى على صدره ويخرج ورقة وقلما ويبدأ التحقيق متهما إياه بأنه قتل الله وسرق بطاقته الشخصية ، فيصيح الراكب أنه مظلوم وأنه يطمع فى عَدْل عَشْرِىّ السُّترة ، فيقفز العامل فوق الرف الشَّبَكِىّ ويدلِّى قدميه فوق رأسه كى يكون القانون فوق رؤوس الأفراد كما قيل قديماً ، مخبرا إياه أنه هو عَشْرِىّ السترة ، فيبدأ الراكب فى استرحامه وتملّقه والثناء عليه بما يرفعه فوق مصاف البشر ، على حين يستطيب العامل ذلك ويستزيده ، ثم يأخذ فى التشكى من حاله ، إذ كثيرا ما يفزع فى الليل إذا حدثت واقعة ما ويخرج من قصره لتفقد أحوال الخلْق ويحفظ فى ذاكرته أسماء القتلة والسفّاحين ويستقبل زوار البلاد الغرباء ويشرب من القهوة مائتى فنجان فى اليوم حتى فسدت أمعاؤه ولا يغفو إلا ساعات فى الأسبوع . ومع أنه لا يخشى الموت ولا الاغتيال فلا بد من الحيطة من الأصحاب وحقدهم ... وهو يتمنى لو رأى هؤلاء الأصحابُ النورَ وصَفَتْ قلوبهم بالحب . وحين يصل الكلام عند هذا الحدّ يهبط العامل من فوق الرف ويجلس جنب الراكب ، الذى يرى أن ذلته له قد آتت ثمارها وتوشك أن تنقذ روحه . ويستمر العامل فى التحقيق

معه قائلاً إن هناك شائعة بأن رجلا من أهل الوادى قد قتل الله وسرق بطاقته الشخصية ، ثم يوضّح أن المقصود بالقتل هنا هو القتل المعنوى ، مُردِفًا أن الله من أجل ذلك قد تخلى عن هذا الجزء من العالم وخاصمه ولم يعد يعطيه شيئا ، وأنهم بعد البحث والتقصى فى كل مكان وبكل الوسائل والسبل وبعد القبض على الآلاف وتعذيب العشرات واعتراف القليلين قد وجدوا أنه لا جدوى، فالله ما زال يخاصمهم . أما هو (أى عَشْرِىّ السُّترة) فقد تنكر فى ملابس العمال والفلاحين وجاب الوديان والحارات وصعد البيوت من السلالم الخلفية واشتغل حاويا لعله أن يعرف السارق . ثم يرجوه إن كان يعرف شيئاً أن يقوله له من أجل إنقاذ الوادى وأهله ، فيبدى الراكب استعداده للتعاون معه ، لكن العامل يفاجئنا بقوله له :

« ها هو ذا .

الراكب : من ؟

عامل التذاكر : أنت

....

سأقول لهم فى صحف الغد إنى أنا نفسى

قد أمسكت الجانى وقتلتُه

وسأعرض صورتك وجثتك على الناس

إنك رجل طيب

مخلوق من أنبل طينة

أهل للتضحية الكبرى

أنت على استعداد أن تصنع شيئاً من أجلى

هل تذكر ؟ »[١] (ص/ ٤٦ ـ ٤٧)

ثم يعرض عليه عدة طرق ليختار منها الطريقة التى يحب أن يُقْتَل بها ، وهى السَّوْط والسُّمّ والغَدّارة والخنجر[٢] ، وكلما عرض عليه واحدة أسرع هو فذكر ما يمنع من استعمالها ، إلى أن وصل إلى الخنجر ، الذى أكد أنه أسلوب تقليدى يحفظ للموت رونقه وجلاله . ثم يقول له إنه سيطعنه به فيقسم الراكب إنه لم يقتل ولم يسرق ، فيخبره بأنه يصدّقه وأنه يعرف مَنْ فعل هذا ولكنه لن يكشف أمره ، ومع ذلك يأمره بأن يفتح عينيه لآخر مرة وينظر آخر نظرة ، ثم يخرج من بين جلده وثوبه البطاقة البيضاء ، وعندئذ

(١) يذكّره بما كان يعرضه عليه دائما من استعداده للقيام بأية خدمة يطلبها منه مهما كلّفته .

(٢) وهى وسائل القتل التى رأيناه يستخرجها من جيوبه وفمه فى أول المسرحية .

يموت الراكب ، فيتجه العامل إلى الراوى طالبا منه مساعدته فى حمل الجثة ، ويتجه هذا بدوره إلى الجمهور معلنا عجزه وخوفه من العصيان . أليس مع العامل خنجر ، أما هو فأعزل لا يملك إلا الكلام الذى لا يفيد ؟ (ص/ ٥١) .

هذا هو ملخص المسرحية . وهى ، كما يرى القارئ ، لا حكاية لها مفهومة . ولكن يبدو أن هذا ليس بغريب من مؤلفنا الذى يرى أن « المسرحية الجيّدة قد لا تحوى حكاية جيدة بل قد لا تحوى حكاية ما » (ص/ ٥٨) .

بيد أنه ليس من السهل على واحد مثلى أن يقتنع بمثل هذا الرأى ، إذ لا بد للمسرحية فى رأيى أن تكون لها حكاية أستطيع أن أفهمها وأتفاعل معها وأنفعل بها . ومن هنا فإنى لم أستطع أن أخرج من هذا العمل بشىء محدّد . فمثلاً هل يرمز كل من الراكب وعامل التذاكر والراوى إلى شىء ؟ وإذا كان فما هو ؟ إن الأستاذ عبد الصبور فى تذييله للمسرحية يقول : « إن على المسرح جلادا وضحية ، ولكن هناك آخرين ليسوا جلادين وليسوا فى الوقت ذاته ضحايا (لوقتٍ ما ، ربما) ، فما موقف هؤلاء ؟ إنهم ظرفاء العصر وأوباشه » (ص/ ٥٨ ـ ٥٩) . ولكن ما الذى

فى عامل التذاكر بالذات بحيث يصلح أن يكون رمزا على الجلاد؟ إن عامل التذاكر فى كل بلاد الدنيا هو من المطحونين ، وهو فى بلادنا على وجه الخصوص من أصحاب المهن المحتقرة . فأية وشيجة يمكن أن تربطه بطغاة التاريخ من أمثال الإسكندر وهولاكو وهتلر ؟ ومتى كان قاطعو التذاكر يحملون أدوات قتل كبطل مسرحيتنا أيّا ما يكن معنى هذه الأدوات ؟ وما معنى أكله لتذكرة الراكب ؟ بل لماذا أكَلَها أصلا ؟ إن مثل هذا التصرف لا يقدم ولا يؤخر . ذلك أن العامل لم يطلب من الراكب بعدها مثلاً أن يقفز من القطار. بل إنه لم يطالبه بثمن تذكرة أخرى. إذن فما معنى أكله إياها ؟ وهل لو لم تكن خضراء ومربعة أما كانت ستصلح للأكل ؟ ثم بطاقة الراكب الشخصية : ما علاقتها بالله وهُويِّته وقتله ؟ وهل مثل عامل التذاكر ممن يصلحون أن يثيروا بَلْهَ أن يتناولوا قضية كهذه ؟ وإلام يرمز العامل الثلاثى السُّتْرة ورئيسه العَشْرى السترة ؟ وما دلالة العدد هنا ؟ وما معنى التداخل بين عامل التذاكر الثلاثى السترة وبين العَشْرى السترة الذى رأينا العامل يتجه إليه بالكلام ثم إذا بنا نفاجأ فى النهاية بأنه هو نفسه عَشْرىّ السُّتْرة بل بأنه هو الذى سرق بطاقة الله وقتله رغم ما يوحيه الكلام عن عشرى السترة فى بعض المواضع من أنه هو الله نفسه ؟ ثم

لماذا هذا البحث والتقصى المحموم من جانب عامل التذاكر عن سارق بطاقة الله وقاتله إذا كان هو نفسه الذى قتله ؟ ولماذا هذا الخوف من غضب الله على « هذا الجزء من الوادى » ، وهى العبارة التى لا ندرى ماذا يقصد العامل بها ؟ بل لماذا قُتِلَ الراكب أصلاً إذا كان عامل التذاكر هو الجلاد ، والمعروف أن الجلادين إنما يرتاحون لمثل هذا النوع من الأتباع المطيعين الخانعين كالراكب ؟ الحقيقة أنها مسرحية عبثية غير مفهومة .

ثم عندنا الراوى أيضا . ولا ندرى ما الذى أراده الكاتب من تضمينه هذه الشخصية فى مسرحيته . إنه فى « التذييل » الذى ألحقه بمسرحيته يؤكد أن « الراوى هو البديل للجوقة التى عرضها المسرح الإغريقى » (ص/ ٥٨). وقد كان دور الجوقة قديماً هو التعليق على الأحداث ، أى القيام بما يشبه وظيفة السرد ، لكننا نمضى فى القراءة فنجد المؤلف نفسه يقول عن الراوى شيئا مختلفا . إنه يَعُدُّه إحدى شخصيات المسرحية وينسب له موقفا وينقده نقدا عنيفاً على مساعدته عامل التذاكر فى حمل جثة الراكب المسكين ، بل ويصفه بأنه من أوباش العصر . وذلك كله أمر محير . فهل الراوى بَعْثٌ لدور الجوقة ؟ أم هل هو شخص

أصيل فى المسرحية ؟ واضح أن الكاتب هنا أيضا لم يحسم أمره منذ البداية ، فقد أقبل على مسرحيته بنية معينة ثم لما أوغل فيها غيّر ما كان انتواه من قبل . ألم أقل إنه ، وهو يكتب مسرحيته ، كان يخضع لمقتضيات اللحظة الحاضرة مسجّلا ما يعنّ لخاطره دون تخطيط ودون الالتزام بمنطق ؟

الواقع أن أدق ما يمكن أن توصف به هذه المسرحية هى أنها، كما سبق القول ، مسرحية عبثية ، إذ إنها لا تقدم شيئا مفهوماً يمكن أن يقبله العقل . وليس هناك تطور لأحداثها يستطيع أن يتتبعه الذهن ، بل اجتُلِبَ كلّ حَدَثٍ فيها وأُلصِق إلصاقا بما سبقه دون أن يكون لدى المؤلف نية مسبقة بهذا .

ويصف الكاتب مسرحيته بأنها « كوميديا سوداء » . لكنها ، والحق يقال ، تخلو من الكوميديا . أما أكل عامل التذاكر لتذكرة الراكب وقفزه على رف القطار وتدليته قدميه فوق رأسه فهما تصرفان يخلوان من أى شىء يثير الضحك أو الابتسام . وحتى لو كانت المسرحية فعلاً كوميديا كما قال الأستاذ عبد الصبور فإن سوداويتها لا تنبع من كوميديتها . إنها نتيجة بلا مقدمة تؤدى إليها . كل ما هنالك أنه قد خطرت للمؤلف مثل تلك النهاية

التى انتهت إليها مسرحيته فأنهاها بها .

أما اللغة التى صاغ بها المؤلف مسرحيته فهى لغة متدفقة مطواع ذات نكهة شعبية وبخاصة عندما يقول عامل التذاكر للراكب : « يا سيد » . ولست أستطيع أن أجد سبباً لهذا التحرج الذى شعر به الأستاذ عبد الصبور والذى دفعه إلى تبرير استخدامه لهذه اللغة ذات النهكة الشعبية ، إذ المفروض أن تحمل اللغة البصمات الفكرية والنفسية والمهنية والاجتماعية الخاصة بصاحبها . ولغة المسرحية ، فيما أرى ، مناسبة إلى حد كبير لشخصيات متكلميها ، فما وجه الحرج إذن ؟ إن الغريب أن يشعر صلاح عبد الصبور بأن عليه تبرير استعماله لهذه اللغة (ص/ ٥٧ ـ ٥٨)، وهو الذى بنى دوره فى تاريخ الشعر العربى الحديث ، فيما بناه ، على تقريب لغة الشعر من لغة الحياة اليومية! لكن تلك اللغة المتدفقة المطواع قد أُهدرت للأسف على مثل هذا العمل المفكّك غير المفهوم .

على أن هناك غلطة نحوية وردت فى الصفحة السابعة والعشرين أستبعد أن يكون المؤلف هو المسؤول عنها وأرجح أن تكون غلطة مطبعية ، وبخاصة أن الوزن ينكسر بسببها ، بخلاف ما

لو أُصلحت فإن الوزن يستقيم من فوره . وذلك حين يقول عامل التذاكر مخاطبا الراكب : « فلقد مات الودُّ وهان ولـمّا تُعْقَدْ عقدته بعد » ، إذ لا يصح أن نقول : « لـمّا يستيقظ فلان من نومه بعد » ، لأن « لـمّا » تعنى « لم ... بعد » . وعلى هذا فإما أن يقال : « لـم يستيقـظ فلان من نومـه بعـد » وإما أن يقـال : « لـمّا يستيقـظ فلان من نومـه » . أما أن نجمـع بين « لـمّا » و « بعد » فهذا لا يجوز .

« الزهرة والجنزير » لمحمد سلماوى

(الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٤م)

ظهرت مسرحية « الزهرة والجنزير » فى سلسلة « المسرح العربى » التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب . وهى تقع فى نحو ثمانين صفحة ، وموضوعها الإرهاب الذى يرتدى ثوب الدين .

وخلاصتها أن شابا اسمه محمد ويبلغ من العمر خمسة وعشرين عاماً يتخفى فى زى المحجبات ويصحب امرأة أرملة فى الخمسين من عمرها ، اسمها زهرة ، إلى بيتها بوصفه إحدى زميلات ابنتها الكبرى أيام الكلية ، تلك الابنة الموجودة الآن مع زوجها فى السعودية . وفى البيت تفاجأ زهرة عندما تخلع المحجبة ملابسها أنها أمام شابٍ ملتحٍ يخبرها أنه قد أتى إلى البيت ليؤدى مهمة ناطتها به جماعة دينية يريد الانضمام إليها ؛ ألا وهى اتخاذها هى وسائر أفراد أسرتها رهائن لمفاداة أحد أفراد هذه الجماعة الموجود فى السجن بهم . ثم يتضح بعد ذلك أن هذه الجماعة ليست إلا عصابة من المجرمين لا علاقة لها بالدين استغلتْ حماسة محمد وجهله وأوهمته أنه بتنفيذ ما كلفته به إنما

يؤدى مهمة دينية يتقرب بها إلى الله سبحانه . ومع ذلك يستمر محمد فى وهمه الأول لا يريد الاقتناع بما انكشف من أمر تلك العصابة ، وينتهى الأمر باقتحام قوات الشرطة الشقّةَ ، التى كانت تحاصرها طوال الأيام الأربعة التى كان محمد يحتجز أثناءها زهرة وأسرتها ، وسقوطه قتيلا من جراء الرصاص الذى أطلقته الشرطة عليه .

وأول شىء ثار فى ذهنى وأثار عجبى واستغرابى هو : كيف استطاع محمد أن يُفْهِم زهرة عندما قابلها فى الحافلة التى كانت تستقلّها فى طريق عودتها من عملها إلى المنزل أنه كان زميلة دراسة لابنتها الموجودة فى السعودية ؟ إنه لأمر غير منطقى تماماً ، وذلك لأكثر من سبب : فهو رجل ، فكيف استطاع أن يوهم زهرة بأنه فتاة ؟ بل كيف عرف أن لها ابنة تخرجت من الجامعة منذ وقت قريب وهو الذى اتضح بعد ذلك أنه لم يكن يعرف شيئا عن زهرة : لا اسمها ولا اسم زوجها ولا وظيفتها ... إلخ ؟ (ص/ ١٩ ــ ٢٠) . وكيف اطمأنت زهرة إلى فتاة منقبة قابلتها عَرَضاً فى الحافلة فأخذتها للتوّ معها إلى البيت ؟ بل لِمَ اصطحبتها أصلاً إلى المنزل ما دامت ابنتها التى كانت زميلة سابقة لهذه الفتاة غير موجودة فى البيت ولا فى القاهرة بل ولا فى مصر كلها ؟ ليس

ذلك فحسب ، فإن الفتاة المحجّبة بعد أن وصلت هي وزهرة إلى المنزل لم تكن تجيب أو تعلق بشيء على الملاحظات والأسئلة المتلاحقة التي كانت توجهها إليها ، مما أثار دهشة زهرة وتعجبها . وهو ما يدل على أن هذه الفتاة كانت معتصمة أيضاً بالصمت في الحافلة طوال الطريق ، إذ ليس من المعقول أن تتكلم في الحافلة حيث يحيط بهما جموع الركاب وتسكت في المنزل ولم يكن معهما أحد . ومن هنا نجد أنفسنا أمام السؤال الذى ابتدأنا به هذه السلسلة من التساؤلات المحيرة : كيف إذن استطاع محمد أن يُفْهِم زهرة عندما قابلها عرَضاً في الحافلة التي كانت تستقلها في طريق عودتها من عملها إلى المنزل أنه كان زميلة دراسة لابنتها الموجودة في السعودية مع زوجها ؟ ثم كيف تخلت عن زهرة غريزة المرأة فلم تستطع أن تشعر أن الشخص المرافق لها إنما هو رجل لا امرأة ؟

إن هذه النقطة هي أساس المسرحية ، وبانهيارها ينهار العمل كلُّه . وقد كان يكفي ما قلناه كي نحكم عليه بأنه عمل فاسد متهافت لا يصلح ، بيد أن هناك عيوباً أخرى كثيرة ، وكلها قاتل: فمثلاً تَذْكُر المسرحية أن محمدا كان يُخَبِّئ في ملابس المحجبات

التي كان يرتديها عدداً من الجنازير استخدم أحدها في تقييد زهرة وربّطها بكرسي من كراسي البيت ، فكيف يا ترى اتسعت ملابس التخفي التي كان يرتديها لهذه الجنازير كلها ؟ وكيف لم تصلصل طوال الطريق ؟ بل كيف لم تصلصل عندما خلع هذه الملابس وألقاها بعصبية على الأرض ؟ (ص / ٢٠ ، ٤٠) .

كذلك ففي الوقت الذي كان فيه محمد حريصاً على ألا يجيب على أي سؤال توجهه إليه زهرة عن الجماعة التي كلّفته باحتجازها هي وأفراد أسرتها والهدف من وراء ذلك بحجة أن هذا من أسرار الجماعة التي لا يجوز الخوض فيها أو إفشاؤها ، نجده أولاً يكشف وجهه عندما خلع ملابس المحجبات ، وقد كان يستطيع أن يبّقَى على الأقل بالنقاب إن لم يكن بالملابس كلها لكيلا يكشف وجهه لزهرة ، حتى إذا ما اضطرّ للهرب لم تستطع أن تتعرف عليه . ونجده ثانيا يذكر لها اسمه واسم الشخص الذي كان يوجهه من خلال الهاتف . بل إن هذا الشخص عندما اتصل هاتفيا بمحمد وردّت عليه زهرة ذكر لها اسم محمد كاملاً وطلب منها أن تناديه ، مع أنه كان يكفي تماماً أن يقول لها : « أعطيني الشاب الذي كان يكلمني من عندكم قبل قليل » . ونجد محمدا

ثالثاً يشرح لزهرة طريقة الانضمام إلى الجماعة . وكل هذا دونما أدنى داع ، وبخاصة أنه قد تكرر وصمه لها هى وأفراد أسرتها بل والمجتمع كله بالكفر والإلحاد . فلماذا إذن يُطْلِع هؤلاء الأعداء على تلك الأسرار ؟ ثم هل من المعقول أن يبقى محمد طوال أيام احتجازه للأسرة أكثر من ثلاثة أيام بلياليها لا ينام أو حتى يغفو أو يرنّق فى عينه الوَسَن ؟ بل هل من المعقول أنه لم يَحْتَجْ إلى أن يقضى حاجته كل هذا الوقت ؟ إن مثل هذا الشخص لا يمكن أن يكون بشراً ، بل لا بد أن يكون من طائفة السوبرمان ! إن الطبيعى تماماً أن يهزم النوم محمداً بعد أربع وعشرين ساعة مثلا ، وعندئذ كان بمستطاع أفراد الأسرة أن يجرّدوه من المسدس الذى كان يهددهم ويخضعهم به . ولكن المؤلف لم يُعَنِّ نفسه بمثل هذه الأشياء التى لا بد أنه قد رآها تافهة لا تستحق أن يفكر فيها أو يلتفت إليها . بل إنه عندما عقد النوم أخيرا أجفان محمد فى اليوم الرابع وهو جالس على الكرسى فى بهو المنزل لم يفكر واحد من الأسرة ، وفيهم شاب فى عمر محمد ، فى انتزاعه منه ، بل كانوا حريصين جميعاً تمام الحرص على راحته وعدم إقلاقه ، إلى أن قام من نومه براحته فشهر فيهم مسدسه كرة أخرى وهددهم

بإطلاقه عليهم إن صدرت منهم أية حركة (ص / ٦٨ ـ ٧٠) . بالله أليس هؤلاء الناس معاتيه يستحقون ما يجرى عليهم ؟ لقد كنا نقرأ أن الجندى من جنود التتار الذين اكتسحوا بغداد فى القرن السابع الهجرى كان يأتى إلى مجموعة من المسلمين فيقول لهم : انتظروا هنا حتى أذهب فآتى بسيفى لأقتلكم ، وإياكم أن تتحركوا . ثم يذهب ويغيب ما شاء الله له أن يغيب ، ثم يعود ومعه سيفه فيجدهم فى انتظاره فى المكان الذى تركهم فيه فيقتلهم كما أخبرهم . كنا نقرأ هذا ونقول إنه من مبالغات الرواة ، ولكن ها هو ذا المؤلف قد بذّ أولئك الرواة فى تلك الأخيلة السخيفة البلهاء . إننى لا أصدق ما يقع أمام عينى بل لا أصدق نفسى وأحسبنى فى كابوس سخيف لا معنى له ولا منطق يسير عليه .

ليس ذلك فحسب ، بل كان محمد طوال مدة الاحتجاز يؤاكل أفراد الأسرة ويدردش معهم ويترك كلاً منهم يتحرك بملء حريته فى الشقة ، وتذهب الأم إلى المطبخ وتعد الطعام لهم وتأتيهم به وتأخذ رأيهم فيه ، وكأنه لا احتجاز ولا مسدس ولا يحزنون ! بل ولا يفكر أحد منهم أن يفتح باب الشقة ويجرى ناجياً بحياته من خطر القتل الذى يحوّم فوق رؤوسهم ! والعجيب أنهم مع ذلك كانوا دائمى التذمر من حبسهم فى البيت .

وأغرق من ذلك فى الغباء والبلاهة من جانب أفراد أسرة زهرة أنه عندما يرن الهاتف ويتصل بمحمدٍ أميرُه مصطفى ليعطيه التوجيهات الأخيرة الخاصة بقتلهم واحدا بعد واحد للضغط على المسؤولين فى الشرطة كى يطلقوا سراح زميلهم المسجون نجد أنهم لا يسمعون بل ولا يحاولون أو يبالون أن يسمعوا شيئاً مما يدور من حديث عبر الهاتف يتعلق بمصيرهم مع أنهم كانوا متحلّقين حول محمد أو على الأقل لا يبعدون عنه إلا أمتارا معدودة . بل إن ياسمين ابنة زهرة تأتيه عقب ذلك حاملة له الفَطُور (ص / ٧٤ ـ ٧٥) ! ياسلام ! ثم إنهم يعودون بعد ذلك إلى التعبير عن ضيقهم من احتجاز محمد لهم ! ياسلام مرة أخرى !

هذا ، وكأن البلاهة التى رأيناها فى تصرفات أفراد أسرة زهرة لا تكفى ، إذ نسمع هذه السيدة ، فى معمعان حبس محمد وتهديده لهم وحصار الشرطة للبيت والشقة ، تقول له حين يخبرها أن موضوع احتجازه إياهم سينتهى فى ذلك اليوم وأنه سيبدأ بعد ذلك حياة جديدة بعد أن ينضم إلى الجماعة : « ربنا معاك » (ص / ٧٠) ، مع أنها كانت دائمة التبكيت له والتشنيع على ما يفعله من حبس وترويع لهم باسم الدين . وحينما تَذْكُر لها

ابنتها أنها قضت شطرا من الليل مع محمد يتحدثان فى الوقت الذى كان فيه سائر أفراد الأسرة نائمين وأنها اكتشفت « إنه فى داخله إنسان كويس » ترد عليها قائلة : « أنا عارفة يا بنتى . لكن للأسف موش هو ده اللى ينفعك » (ص / ٦٨ ـ ٦٩) . وعبثا يتساءل القارئ والمشاهد : « إحنا فى إيه واللا فى إيه ؟ » . بل هل يُعْقَل أَصْلاً أن تفكر فتاة متعلمة فى الزواج من شاب غير متعلم لم تَرَ منه إلا انغلاق الذهن والغباء فى فهم الدين والسلوك الإرهابى وتهديده لحياتها هى وأمها وأخيها وجدّها ؟ يعنى : ليس فيه أى شىء مما يجذب الفتاة إلى الفتى .

ومن قبلُ فى بداية المسرحية حين تكتشف الأم أن الفتاة المنقبة ليست إلا أحد الإرهابيين ، وحين يصوّب إليها هذا الإرهابى المسدس مهددا إياها بأنه سيطلق الرصاص عليها فى الحال إن هى أتت بأية حركة ، يكون كل ما تفكر فيه هو أن تبحث عن الزهور البيضاء التى كانت فى صدرها وسقطت منها فى الهرج والمرج الذى عقب خلْعَ محمد ما كان يرتديه من ملابس المحجبات . ومرة أخرى نتساءل : « إحنا فى إيه واللا فى إيه ؟ » .

وبالمناسبة ، فإن الزهور فى المسرحية ، كما هو بيّن ، ترمز إلى

السلام . لكن أين هذا السلام المفروض أنه يسود بيت زهرة إذا كان ابنها من الشمامين مدمنى الهيروين والكوكايين ووقحا سافلا ؟ بل إنها تساعده على ذلك ، إذ حين أتته النوبة بعد احتجاز محمد لهم أربعة أيام تَضْرَع الأم للشاب الإرهابى أن يتركها تخرج حتى تحضر لابنها شمة كوكايين حتى يعبر النوبة بسلام ! وحجتها أنه لا يستطيع أن يكفّ عنه مرة واحدة ، وإلاّ هلك (ص/ ٨٤ ـ ٨٥).

ومن المضحك فى المسرحية أيضاً لعدم معقوليته أن محمدا يسد أذنيه حينما يسمع صوت أم كلثوم آتيا من مذياع الجيران عبر المنّوَر وهى تغنى رائعتها « مصر التى فى خاطرى وفى فمى » ، قائلاً إن صوت المرأة عورة (ص/ ٧١) . ولا أدرى كيف سدّ أذنيه وفى إحدى يديه اللتين سدّ بهما الأذنين مسدس . كما لا أدرى كيف واتت الجيرانَ نفوسُهم ليفتحوا المذياع فى هذا الجو المكهرب الذى يحوم فيه شبح الموت فى داخل شقة جيرانهم ويحيط رجال الشرطة بها من الخارج . ثم إننى لا أدرى أيضاً للمرة الرابعة كيف يسدّ محمد أذنيه حين سماع صوت أم كلثوم على حين أنه كان طوال الأيام الأربعة دائم الحديث مع زهرة

وابنتها ، بل وانفرد بهذه الابنة شطراً من الليل يتحادثان ويتناقشان حتى وقعت أو كادت فى غرامه ولمّحت لأمها برغبتها فى الزواج منه كما أشرنا منذ قليل .

ومن التناقضات أيضا فى شخصية محمد أنه فى الوقت الذى يُعنّف فيه بالسيدة زهرة ويهينها ويحتقرها ويكفّرها هى وأسرتها والمجتمع كله ويشهر فى وجهها المسدس ويهددها بإطلاق الرصاص عليها إن لم تَنْصَعْ لما يريد منها نراه عندما يناديها يقول لها : « يا هانم » (ص/ ٢٤) أو «يا زهرة هانم» (ص/٤٤) أو « ياست انت » (ص/ ٣٥) بدلاً من « يا وليّة » مثلا .

أما العجوز أمين فرغم ما قالته عنه ابنته زهرة من أنه أعمى وثقيل السمع نراه أحيانا يسمع كل شىء ويعلق عليه ، وأحيانا أخرى لا يفقه ما يدور حوله أو يسمع شيئا . والعجيب أن تقول عنه إن « عقله كمان ابتدا يخف » (ص / ١٤) ، مع أنه يستطيع استرجاع ذكرياته منذ العشرينات والمقارنة بين جهاده الوطنى فى شبابه وما يفعله محمد أو يأتيه حفيده الشمام مقارنةً تنمّ عن صفاء عقل ومقدرة كبيرة على التحليل (ص / ٣٣ ، ٨٢

إلى آخر المسرحية) .

وفضلاً عن ذلك كله فهناك عدة أخطاء فيما يتعلق ببعض الأمور فى السعودية ، إذ تقول زهرة للفتاة المنقبة (أى الشاب الإرهابى قبل أن تكتشف حقيقته) : « تصورى نرجس بتحكى لى إن فى السعودية لما الستات يكونوا فى مكان عام يشربوا من فوق القماش ده (تقصد النقاب) علشان ما يرفعوهوش عن وشّهم » (ص / ١٣). فمن الواضح أن المؤلف إما لا يعرف شيئا عن السعودية أو أراد الإساءة إلى النساء السعوديات ، إذ إنهن عندما يحتجن إلى تناول الطعام أو الشراب فى حديقة عامة مثلا وهن منقبات فإنهن يرفعن النقاب قليلاً ويتناولن ما يردن تناوله من تحته . كذلك فات المؤلف أن السعودية لا تعرف فى المكالمات الهاتفية من « السنترال » حكايةَ المدّة التى نعرفها فى مصر (ص / ٥٥) ، بل كل ما هنالك أن المتحدث فى الهاتف يظل يتكلم إلى أن يتوقف من تلقاء نفسه ، وتتم محاسبته بقدر ما استهلك من زمن فى المكالمة طال ذلك الزمن أو قصر . وهو أمر يقوم به الحاسوب .

وفى المشهد الثالث من الجزء الأول من المسرحية ينقلب الأمر

إلى تنكيت بدائى سخيف يقوم به أحمد ابن زهرة من مثل قوله عن نفسه : « الظاهر تقّلْت فى العيار شوية . واللا يمكن التذكرة اللى خدّتها النهارده من الواد سندس مضروبة واللا يمكن ده حلم. (يقرص ذراعه) لا والله ده علم » (ص / ٣٨)، أو « اسكت يا جِدّى دا النوع الجديد اللى انا واخده النهارده عامل شغل جامد قوى ... تصور تصور يا جدى . مش حا تصدق. لو قلت لك اللى انا شايفه موش حا تصدق. قال إيه زى ما يكون واحد إرهابى اقتحم عليكم الشقة . آه والله . إرهابى من بتوع الجماعات . لابس جلابية من بتاعتهم وماسك فى إيده مسدس ... » ، أو « با قول لكم فيه واحد إرهابى هنا من إياهم . (لمحمد) تعال كده معايا علشان الراجل ده (يقصد جده الأعمى) يجس المسدس اللى معاك أحسن ما بيشوفش » ... إلى آخر هذا الهراء الذى شبعنا منه فى مناظر السُّكْر المفتعلة فى الأفلام المصرية القديمة .

ومن هذا الهزْل الممجوج قول أحمد بلهجة سودانية (ولست أستطيع أن أفهم سرّ ذِكْر السودان هنا ، فليس فى المسرحية من أولها إلى آخرها أى شىء يتصل بالسودان من قريب أو بعيد): « فاكر يا أوسمان[١] لما كنا فى أوسوان ؟ لا موش فاكر » (ص /

---

(١) يقصد : « يا عثمان » .

٥٣). إن « خفة الدم » فى مثل هذه المواقف ينبغى أن تكون محسوبة جيّدا . ومثل ذلك قول أحمد لأخته نرجس عند اتصالها بهم من السعودية : « باقول لك إيه ؟ انت لسة لابسة القصرية اللى فوق دماغك دى ؟ » (ص / ٥٥) . ترى هل يُعْقَل أن يهبط الكلام فى مسرحية إلى هذا المستوى ؟

ولست أدرى هل المصادفة وحدها هى المسؤولة عن اختيار الأسماء التالية: « محمد وأحمد ومصطفى » لمن أُطلقت عليهم من شخصيات القصة أو ماذا . ذلك أنها بعض أسماء الرسول عليه السلام وألقابه ، فكان ينبغى تنزيهها عن استعمالها فى عمل مسرحى يعالج قضيتى الإرهاب والإدمان لأشخاص مُبتَلَيْن بهذين اللونين من الانحراف : فـ « أحمد » (ابن زهرة) شمّام ، و«محمد» و « مصطفى » مجرمان إرهابيان . لقد كان رسولنا الكريم أشدّ الخلق جميعاً كراهية لكل ضروب المسكرات والمغيّبات، فدينه هو دين الصحو العقلى والنفسى . كما أنه عليه السلام قد حرّم وجرّم ترويع الآمنين وإرهابهم ما داموا لم يجترحوا جرماً فى حق أحد . وحتى لو حدث أن خرج بعض الناس على المجتمع وتمرّدوا على السلطة فإن الحكومة والقانون هما المسؤولان

عن محاكمتهم وعقابهم لا الأفراد بصفتهم الشخصية . فكيف تضيق الدنيا إذن عن اختيار أسماء أخرى لهؤلاء الأشخاص الثلاثة في المسرحية غير الأسماء والألقاب الخاصة بالنبى عليه السلام ؟ يا حبذا لو غيّر الأستاذ سلماوى هذه الأسماء فى الطبعة التالية ، عملاً على الأقل بالأثر القائل : « دع ما يريبك إلى ما لا يريبك » .

وما دمنا بصدد الحديث عن الإرهاب والإرهابيين فلا بد من القول بأن المسرحية قد عجزت عن تحليل نفسية الإرهابى وتصويره التصوير المقنع ، فقد رأينا له صورة جاهزة جامدة منذ بداية العمل إلى آخره بحيث لم نشهد مثلاً أى صراع البتة بين واجبه نحو التنظيم الذى يسعى إلى الانضمام إليه والأهداف التى كلّفه هذا التنظيم بتنفيذها وبين ما كان ينبغى أن يثور فى نفسه من عواطف طيبة تجاه السيدة زهرة وابنتها ، اللتين لم ير منهما إلا كل ترحيب ورقة ، بل نراه مصرًا طوال الوقت على عدم الاستماع إليهما واتهام الجميع بالانحلال والكفر . كما تخلو المسرحية من أية مناقشة مثمرة حول التمرد على المجتمع بهذه الصورة واتخاذ الإرهاب سبيلاً لتغييره بدلاً من الحوار والموعظة الحسنة .

وحتى الحوار يخلو من ذلك التوتر الذى كان لا بد أن يسود الجوّ فى بيت زهرة . إنه حوار عادىّ بل فاتر لا يستطيع أن يشد القارئ أو المشاهد ، بل إنه ليهبط فى غير قليل من الأحيان إلى الهزل الممجوج على لسان أحمد كما شاهدنا .

وأخيرا فإننى لا أستطيع أن أجد أية صلة بين انحراف أحمد (ابن زهرة) وإشارة جده إلى الفلاحين والخدم فى قوله تعقيبا على ذلك الانحراف : « أعوذ بالله ! البلد جرى فيها إيه ؟ ما عادش فيه لا قيم ولا مبادئ . ده انا ما كنتش اقدر ارفع عينى فى وش ابويا ... دلوقت الأولاد بيهجموا على والديهم وعايزين يقتلوهم[1] . إيه اللى حصل فى الدنيا ؟ الفلاحين بيفتّحوا فى الأعيان ، والشغّالين بيردوا على أصحاب البيوت ، وما حدّش عارف مكانه خلاص » (ص / ٣٣) . إن المسرحية بهذا الشكل تبدو وكأنها تنحاز إلى طبقة السادة القديمة التى عفَاها الزمن ضدّ العبيد من فلاحين وخدم ، أولئك العبيد الذين ينبغى فى نظر المسرحية ألا يرفعوا أصواتهم ولا أعينهم فى حضرة أسيادهم . ذلك

(١) ذلك أنه كان يظن أن الذى يهدد زهرة بالمسدس هو أحمد ابنها لا محمد الشاب الإرهابى ، وأنه كان يهدف بترويعها إلى الحصول على مال يشترى به الكيّف .

أنهم مجرد فلاحين حقراء وخدم منحطّين ينبغى أن يلزموا حدودهم لا يتعدّونها . وما هكذا يُحارَب الإرهاب . بل إن هذه الأفكار من شأنها ، على العكس من ذلك ، أن تُحفِظ النفوس وتدفعها إلى التمرُّد ، إذ من ذا الذى يرضى فى هذا العصر ، عصر الحرية والكرامة ، أن يقال له : « أنت عبد حقير ، فإياك أن تشرئبّ لك عنق أو يخرج من فمك حسّ . خرسيس أدب سيس » ؟ ثم إن هذه ليست القضية التى تتناولها المسرحية ، بل هى موضوع دخيل عليها تماما. على أية حال هذه أفكار رجعية أكل عليها الدهر وشرب ، ويجب ألا تطل برأسها بعد ذلك .

كذلك كنت أحب لو خلت الإشارات المسرحية فى هذا العمل من الأخطاء اللّغوية ، مثل : « الفتاة تخلع نقابها بسرعة فنجد شاب » (وصحتها « شابًا » / ص ١٤) ، و«أكياس المشتروات » (بدل « المشتريات » / ص ٢٣. وقد كتبها المؤلف صحيحة / ص ٤٢) ، و « الجميع قد آووا للفراش » (وصوابها «أَوَوْا» / ص ٦٠) ، و «محمد جالس على الكنبة وقد غالبه النوم. رأسه سقط على كتفه» (بدلاً من « غلبه النوم »/ ص ٦٨) ، و « تدخل ياسمين مرتدية بنطلونا أبيض و « تى شيرت » ملوّن مكتوب عليه I Love Egypt » (ملونا مكتوبا

عليه ... / نفس الصفحة) ، و « محمد وياسمين ينظران إلى بعضهما البعض وكل منهم فى جانب من المسرح » (وكل منهما / ص ٨٤) .

والآن كل ما نرجوه أن يضع المؤلف هذه الملاحظات نُصْبَ عينه عند إعادة طبع مسرحيته إذا اقتنع بها ، ونرجو له التوفيق فى أعماله القادمة . وقد كان توفيق الحكيم ، وهو من هو فى الكتابة المسرحية ، ضعيف المستوى الفنى فى نتاجه الأول ، ثم استحصدت موهبته وقويت مِرّته مع الزمن ، وذلك بفضل رغبته فى الإتقان والتفوق وعمله على الإفادة مما يكتبه النقاد عنه .

« مسروقات » لهشام السلاموني

من كتاب « العدو في غرف النوم »

(الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٥م)

« مسروقات » هي مونودراما مسرحية للدكتور هشام السلاموني ، الذي لست أدري السرّ في تركه طب العيون الذي تخصص وتفوق فيه (أقصد : كان متفوقا فيه) ومزاحمته إيانا نحن الأدباء والنقاد (أو الذين نظن أننا أدباء ونقاد) في مجالنا وأكل عيشنا ، مع أنه في دنيا الشحاذة مثلا لا يستطيع أي شحاذ أن يقف مادّا يده للسؤال في منطقة نفوذ شحّاذ آخر ، اللهم إلا إذا كان مستغنيا عن عمره أو على الأقل عن إحدى جوارحه . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أننا نحن أهل القلم من الهوان بحيث إن أحداً لا يراعي لنا خاطراً أو أننا ناس متسامحون. والافتراض الأول هو الصواب ، أما الثاني فإن صح فهو من باب « بيدي لا بيد عمرو » .

والمونودراما ، كما هو معروف (وبالمناسبة فهذه أول مرة أقرأ فيها مونودراما) ، هي مسرحية يؤديها شخص واحد ، ومن ثم فلا حوار فيها ، بل على ذلك الشخص أن يظل يتكلم طول الوقت حتى تنتهي المسرحية .

من هنا فلا عجب ولا غرابة أن تكون فاطمةُ بطلةُ هذه المونودراما ثرثارةً بهذا الشكل الذى نراه والذى يذكّرنا بالخادمة التقليدية فى الأفلام والتمثيليات المصرية ، فهى لا تكف عن الكلام ولا تتعب منه ، وتخوض فى كل موضوع يعرض لها ، بل تختلق الموضوعات اختلاقا وتستطرد إليها استطراداً . ذلك أنها لو لم تكن ثرثارة لما كانت هناك مسرحية ، فالمسرحية كلام فى المقام الأول ، أما إذا كان هناك صمت فإنه يقع شذوذا ولا يطول . وبهذه الطريقة استطاع المؤلف أن يتخطى عقبة المونودراما فلم يَدَعْ بطلته تهدأ لحظة واحدة . إنها منذ أن يُرْفَع الستار إلى أن يهبط فى حالة كلام متصل . وكما نقول عن شخص ما إنه « نائم على روحه » فباستطاعتنا أن نقول عن فاطمة إنها «تتكلم على روحها». وقد ساعد المؤلفَ على هذا الموقفُ الذى كانت فيه الفتاة . لقد كانت تنتظر الكوّاء الذى سَرَقَتْ من أجله مَصُوغاتِ سيدتها والذى واعدها أن يأتيها فى الثامنة والنصف مساءً لكى يهربا بعيدا ويتزوجا وتفتح له بثمن المصوغات المسروقة محلا خاصًا به بدلا من أن يظل يشتغل صبى كوّاء . وقد أقدمت على هذه السرقة لتيَقُّنها أنها غير مرغوبة من الرجال لقبحها وتقدُّمها النسبى فى السن ، إذ كانت فى الخامسة والثلاثين من عمرها ، وفوق ذلك فهى خادمة

مقطوعة من شجرة ، وذاقت الذل والإهانة فى بيت سيدتها دون أن تحصل لقاء ذلك على شيء ، فقد كان زوج أمها السكير يأخذ أجرها أولاً بأول لينفقه على الخمر . فهى من جهة تشعر بالسعادة لأن الكواء سيأتى بعد قليل ويذهبان إلى المأذون ويتزوجان ، وبذلك تنتهى عنوستها وذلتها وتعاستها ، وهى من جهة أخرى تشعر بالخوف من أن تكون الأسرة التى تشتغل عندها قد تنبهت إلى مسألة السرقة وأبلغت الشرطة ، وبخاصة أنها أخذت تسمع زمارة إحدى سيارات الشرطة ووقع أقدام كثيرة على السلم وبعض الأشخاص يقفون عند باب شقة الكواء التى كانت تنتظره فيها بل ويدفعون الباب وكأنهم يحاولون فتحه . كل ذلك يجعلها متوترة تتجاذبها المشاعر المتناقضة ، ويكون الكلام مِنْ ثَمّ هو الوسيلة الوحيدة أمامها للتخفف من ذلك التوتر الذى يجثم على صدرها وقلبها .

ليس ذلك فقط ، بل كثيراً ما كانت تخاطب هذا الشخص أو ذاك ممن تعرفهم ثم تقوم بتقليد أصواتهم وكأنهم يردّون عليها . وفوق هذا كانت تتخيل حواراً بين شخصين أو أكثر من هؤلاء لا تشترك هى فيه ولكنها تؤديه بصوتها . وبهذا الأسلوب استطاع المؤلف أن يتخطى العقبة الثانية التى تشكلها المونودراما ، وهى

الخلو من الحوار . لقد طَرَد الحِوارَ من الباب ليعود هو نفسه فيفتح له الشباك كي يدخل منه ، وبهذا يصبح عمله مونودراما ومسرحية عادية معاً . إنه من حيث الإطار الخارجي مونودراما ، لكنه فى ذات الوقت يحتوى على حوارات متخيَّلة بعضها بين فاطمة وهذا الشخص أو ذاك ، وبعضها الآخر بين بعض هؤلاء الأشخاص وبعض. وإنى لأعتقد أن خير من كان يمكن إسناد بطولة هذا العمل إليها المرحومة زينات صدقى فى شبابها .

وليست ثرثرة فاطمة بالثقيلة على النفس ، إذ إنها فكاهية الطبع رغم كل شيء ولا تكف عن التهكم : إنها تتهكم على أهلها ، وذلك عندما تقول تعقيباً على ما تتذكره من شتم سيدتها لها ولأهلها : « قَطْع لسانها . اللى خلّفونى ما يستاهلوش الشتيمة » ، ثم تردف فى ضيق : « الصراحة موش كلهم » (ص/ ٩٩). وهى تقصد بذلك أنه إذا كان أبوها رجلاً طيبا فإن أمها قد فرّطت فيها وأخرجتها من المدرسة وشغّلتها خادمة فى البيوت نزولاً على رغبة زوجها، الذى كان يريد الحصول من ورائها على مال يسكر به . كما أنها تتهكم على معوّض خطيبها حين تتطلع إلى صورته المعلقة على الحائط فتجده ينظر إليها « بقلاطة » (على حد تعبيرها) فتقول له: « يا اخويا ما تبصش بقلاطة كده ،

اللى يشوفك قليط قوى كده يقول دا بطل العبور . ما يعرفش انك ساعة العبور كنت بتكوى فى كوبرى القبة ! » (ص / ١٠٣). وتتهكم باسم أم معوض ، التى تُدْعَى « زبيبة » (ص/ ١٠٥). وهو فعلاً اسم غريب كما تقول ، ولا أستطيع أن أتذكر امرأة بهذا الاسم إلا واحدة فقط هى أم عنترة الأَمَة . وتسميتها بهذا الاسم مفهومة ، إذ إنها تتسق مع لونها الأسود . كذلك تتهكم بسيدتها ، التى ما إن تركها زوج أمها عندهم لتخدمها حتى أمرتها قائلة فى قسوة وكِبْر وهى تراها تبكى : « إنت جايه هنا تعيّطى واللا جايه تشتغلى ؟ قومى فزّى اغسلى كوافيل البيه » ، ثم تعلق قائلة : «البيه ؟ افتكرتها يومها متجوزة عيّل » (ص / ١٠٨) . ثم اتضح، كما قالت ، أن المقصود « البيه الصغير » ابنُ سيدتها لا زوجُها . وهى تتهكم مشيرة إلى نفسها هى ومعوض وسرقتها المصوغات : «احنا يا معوض ابتدينا البداية الصحيحة . ابتدينا بالهبش ، وعشان كده حا نوصل . حا نوصل ونبقى زيهم . هى دلوقت كده يا معوض . خبطة بقلب ميت ، ولعبة واللا اتنين فى الممنوع ويبقى معانا قرشين جامدين قوى . نبقى من الروس الكبيرة . ويمكن يقولوا لك يا معوض بيه : « خللى بالك من مغاغة » ، ما دام سرقنا الساغة » (ص/ ١١١). والإشارة هنا واضحة. كل ما هنالك

تغيير « الإسكندرية » إلى « مغاغة » .

والبطلة ، إلى جانب ذلك ، بارعة فى التلاعب بالألفاظ : فمثلاً عندما تسمع من المنَوَّر أغنية نجاة الصغيرة « أنا باستناك » ترد قائلة : « يوه . حتى انتِ عرفتِ الحكاية يا نجاة (تقصد حكاية انتظارها لمعوض) . لأ عيب تعرفى الحاجات دى . إنت يا نجاة صغيرة » (ص / ١١٢). وهى تخاطب صورة معوض مشيرة إلى ما تفترض من غيرته الشديدة عليها : « يا خرابى ! غيّار بشكل » ، ثم تضيف فى حسرة : « وانا صغيرة كان نفسى اتجوز طيّار . غيّار من طيّار ما تفرقش » (ص / ١١٣). تريد أن تقول إن الفرق فقط هو الفرق بين الغين والطاء . وعندما تعثر فى شقة معوض على بعض المجلات التى تعرض صُوَراً لنساء عاريات (تسمّيهن « الفراخ الملط ») تخاطب صورته قائلة تحذره : «اسكت خالص. بعد الجواز مفيش فراخ ملط . مفيش فراخ ملط من ديك الساعة » (ص / ١١٤). ومثل ذلك قولها : « الهلّيبة بياكلوا مهلبية » (ص / ١١٥).

لكن الصورة التالية ، وإن أعجبنا ما فيها من لوذعية ، تتسم باللاواقعية ، إذ لا يعقل أن زوجة تحدّث أمها فى الهاتف شاكية

من زوجها فتقول عنه كما تدعى فاطمة على سيدتها : « آلو يا ماما . داس على طرفى يا ماما . تعالى يا ماما شدى طرفى من تحت رجله » (ص / ١٠٨) . إن هذا إنما يصلح لقافية فى مُقْهًى بين مجموعة من السكارى ! وكذلك قولها عن سيدتها الضعيفة الملاحظة : « دى لو عاوزة تمسح مناخيرها بمنديل ممكن ما تلاقيهاش فى وشّها » (ص / ١١٨) .

وهذه الفكاهة الهزلية الزاعقة نجدها أيضا فى تقليدها لسيدتها وهى تحدث أمها فى الهاتف ، إذ تمسك بمكواة قديمة فى شقة خطيبها وتضعها على أذنها وفمها وتتكلم فيها وكأنها تليفون (ص/ ١١٥) .

وهذه المونودراما هى من نوع الكوميديا السوداء رغم ما يتخللها أحيانا كثيرة من العبارات والتصرفات الهزلية (farcical) ، إذ بعد أن سرقت فاطمة ذهب مخدومتها وساعتها وتركت البيت وتخلصت من جلبابها القديم واشترت ملابس جديدة مُحْرِقَةً بذلك كل الجسور وراءها ، وبعد أن أحكمت سرقتها بحيث لا يمكن أن تُكْتَشَف فعلتها إلا بعد أن تكون قد اختفت هى ومعوض وتزوجا على حسب ما قدّرَتْ ، يحدث أن تسمع بوق سيارة شرطة

ووقع أقدام على السلم وترى ناساً يقفون أمام باب الشقة فتظن أن أمرها قد انفضح وأنهم إنما جاءوا للقبض عليها . وعندئذ تفكر فى التخلص من المسروقات حتى لا تُضبَط متلبسة بجريمتها . وبعد فترة قصيرة من الحيرة تلقى بالمصوغات فى المرحاض وتشد السيفون عدة مرات حتى تختفى تماماً . وحينئذ ، وحينئذ فقط ، يتضح لها أن هؤلاء العساكر إنما جاءوا لإحضار بدلة أحد الضباط من سكان البيت (١) ، لكن بعد أن تكون الفأس قد وقعت فى الرأس ، فتأخذ فى اللطم وتندب حظّها المهبّب ويظهر لها بوضوحٍ تامٍّ المصيرُ القاتم الذى ينتظرها ، إذ أين تذهب ؟ وإلى من تلجأ ؟ وكيف تدبر حياتها هى التى لا تملك من الدنيا شَرْوَى نَقِير ؟ وهكذا تستحيل الكوميديا إلى مأساة ، وهذا هو ما يسمى بالكوميديا السوداء .

على أنى أحسب أنه لو انتهت المسرحية على النحو التالى

---

(١) هذا ما فهمته أنا وصديق آخر للمؤلف . وقد كان هذا محل انتقادنا نحن الاثنين ، إذ كيف يسكن ضابط كبير فى منزل متهالك بحى شعبى كالمنزل الذى يقطنه خطيبها ؟ وكان ردّ الدكتور السلامونى أن هؤلاء الناس لم يكونوا عساكر أصلا ، بل هى التى ظنت ذلك . فعدت أسأله : وماذا كانوا إذن ؟ ولماذا دقّوا باب الشقة وحاولوا فتحها ؟ فقال : لا أعرف ، ولا هى أيضا تعرف !

فلربمـا كـان ذلك أقـوى تأثـيرا ، إذ بدلاً من أن تنـزل فاطمـة إلى الشـارع فى ذلك الوقت من الليل دون أن تعـرف إلى أن تمضى ولا كيف ستقـضى ليلتـها تلك على الأقـل كـان من الممكن أن تبقى فى تلك الشقة وبعد قليل تفاجأ بمعوض يدخل عليها معتذرا عن تأخره بعذر ما ، لكنه ما إن يعلم بمصير الذهب حتى يثور بها ويشتمـها ويصفعها ثم يفتح الباب ويلقى بها فى الخارج .

هذا ، وقد استغل المؤلف المذياع كخلفية صوتية تتناغم مع حالة فاطمة النفسية وهى حابسة نفسها فى شقة معوض تنتظر عودته لكى يفرّا معاً ويتزوجا : ففى البداية تسمع نشرة الأخبار وفيها خبر عن عبد الحليم خدام ، الذى تتساءل فى غيظ وسخرية: لم لا يسمـونه « عـبـد الحليم شغّال » « بدلاً من « خـدام » ؟ (ص/١٠٠) . ذلك أنهـا ، ككل الخـادمـات ، تكره كلمـة «خادمة» وتؤثر عليها لفظة « شغالة » لما فى الأولى من ظلال المهانة وما فى الثانية من حيادية . وعندما يشتدّ بها القلق من طول انتظارها لمعوض نسمع أم كلثوم تغنى : « أنا فى انتظارك مليت » (ص/ ١٠٤) . وعندما يشتـد قلقها أكثر وأكثر يأتينا صوت نجاة الملتاع تشدو بأغنيتها : « أنا باستناك » (ص/١١٢) .

والمسرحية تخلو من الصراع ، فهى مجرد تتابع حالات شعورية من وحى الموقف الذى تجد فاطمة نفسها فيه ووحى الذكريات : ذكرياتها فى بيتها هى ، وذكرياتها فى بيت مخدوميها . وهى فى خلال ذلك تُطْلعنا بثرثرتها التى لا تنتهى على ماضيها كله تقريباً ، رغم أن زمن المسرحية لايتعدى الساعة إلا قليلاً . وهذا يدل على أن الصراع ليس شرطاً فى المسرح . ومن ثم فإن تعليل عدم معرفة العرب القدماء للفن المسرحى بأنهم لما وجدوه يقوم عند اليونان على الصراع بين البشر والآلهة وكان ذلك مما يتنافى مع الإسلام لم يقبلوا عليه هو تعليل غير مقنع . وعلى رغم أن القائلين بذلك لم يقدّموا دليلاً واحداً فى حدود علمى على أن العرب القدماء قد اطّلعوا على المآسى الإغريقية التى تقوم على هذا اللون من الصراع ، فإننى لا أقف عند هذه النقطة بل أتخطاها إلى القول بأن الصراع ألوان وأشكال : فهناك مثلا الصراع بين الحكام بعضهم وبعض ، أو بين الحكام والثائرين عليهم، أو بين طبقة وأخرى ، أو بين الرجل وجاره ، أو الرجل وزوجته ، أو المرءوس ورئيسه . وقد يكون الصراع داخل النفس بين عاطفتين متضادتين، أو بين العاطفة والواجب ، أو بين الشهوة والتديّن... إلخ ... إلخ . وربما لم يكن هناك صراع أصلاً . والعمل الذى نحن بصدده الآن خير مثال على ذلك .

الفهرس



د. إبراهيم عوض

* ليسانس آداب جامعة القاهرة ١٩٧٠م
* دكتوراه من جامعة أوكسفورد ١٩٨٢م
* له عدد من المؤلفات النقدية والإسلامية منها :

- المتنبى - دراسة جديدة لحياته وشخصيته
- لغة المتنبى - دراسة تحليلية
- المتنبى بإزاء القرن الإسماعيلى فى تاريخ الإسلام (مترجم عن الفرنسية)
- المستشرقون والقرآن
- ماذا بعد إعلان سلمان رشدى توبته ؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية
- الترجمة من الإنجليزية - منهج جديد
- عنترة بن شداد - قضايا إنسانية وفنية
- النابغة الجعدى وشعره
- من ذخائر المكتبة العربية
- السجع فى القرآن (مترجم عن الإنجليزية)
- جمال الدين الأفغانى - مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن الفرنسية)
- فصول من النقد القصصى
- سورة طه - دراسة لغوية أسلوبية مقارنة
- أصول الشعر العربى (مترجم عن الإنجليزية)
- افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمة نسرين على الإسلام والمسلمين - دراسة نقدية لرواية « العار »
- مصدر القرآن - دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحى المحمدى

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة